

Università degli Studi della Toscana - Conservazione dei Beni Culturali
Dipartimento di Studi per la conoscenza e la valorizzazione dei Beni storico-Artistici
(discovabesa)

Corso di dottorato di Ricerca

Memoria e materia delle opere d' arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione,
conservazione, musealizzazione

XXII ciclo

La plastica murale.

Completamento “costruttivo” dell’architettura futurista

L-ART/03

Coordinatore del Corso

Prof.ssa Maria Andalaro

Tutor

Prof.ssa Elisabetta Cristallini

Tutor esterno

Prof.ssa Antonella Greco

Dottorando

Francesca Villanti

SOMMARIO

Introduzione	p. 4
Capitolo I	
Ricostruzione Futurista dell'Universo	
I. 1. La ricerca sinestetica nella <i>Ricostruzione Futurista dell'Universo</i>	p.9
I. 2. L'architettura futurista	p. 15
I.3. L'estensione dell'intervento architettonico	p. 47
I. 4. Una nuova prospettiva di ricerca: la plastica murale	p. 56
Capitolo II	
La plastica murale. Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici	
II. 1. I nuovi mezzi espressivi del futurismo	p. 69
II. 2. Futurismo e Fascismo	p. 90
II. 3.1. Dal polimaterismo alla plastica murale	p. 102
II. 3.2. Una proposta di Prampolini: un'università di plastica murale	p. 114
Capitolo III	
Realizzazioni di plastica murale negli allestimenti	
III. 1. 1927. III Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza Padiglione del libro Bestetti Treves Tuminelli	p. 120
III. 2. 1928. Esposizione Internazionale di Torino, Padiglione del futurismo	p. 123
III. 3. 1931. Esposizione Internazionale d'Arte Coloniale di Parigi	p. 124
III. 4. 1932. La Mostra della Rivoluzione Fascista. Roma	p. 128
III. 5. 1933. Interventi alla V Triennale di Milano	p. 150
III. 6. 1934-35 Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista	p. 156
III. 7. 1935. Salon de l'Art Mural. Parigi	p. 182

III. 8. 1935 Mostra del Naturismo. Torino	p. 183
III. 9. 1936. Seconda Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa. Roma	p. 186
III. 10. 1936. VI Triennale di Milano. Lavori per il municipio di Aprilia	p. 194
III. 11. 1938. Prima Mostra Nazionale del Dopolavoro. Roma	p. 199
III. 12. 1938-39. Mostra Autarchica del Minerale Italiano. Roma	p. 202
III. 13. 1939. Esposizione Universale di San Francisco	p. 208
III. 14. 1939. Esposizione Internazionale di New York	p. 210
III. 15. 1940. VII Triennale di Arti decorative. Milano	p. 212
III. 15. 1940. Mostra Triennale delle Terre Italiane di Oltremare	p. 212
III. 16. 1941. Esposizione E42	p. 221

Capitolo IV

La plastica murale negli edifici pubblici e privati

IV. 1. Le prime ambientazioni futuriste e le "Case d'Arte"	p. 226
IV.1.1 1921. Bal Tic- Tac. Roma	p. 232
IV.1.2 1922 Cabaret del Diavolo. Sotterranei dell'hotel Elite e des Etrangers. Roma	p. 235
IV.1.3 1925-26 Casa Zampini. Esanatoglia (Macerata)	p. 237
IV.1.4 1927 L'ambiente "novatore" futurista. Torino	p. 240
IV.1.5 1928. Casa Manheimer. Parigi	p. 242
IV.1.6 1928. Murali nella sala d'aspetto dell'Idroscalo. Ostia	p. 245
IV.1.7 1930-31 Taverna del Santopalato. Torino	p. 247
IV.1.8 1930-31 Ristorante Zucca. New York	p. 250
IV.2. Le realizzazioni in plastica murale negli edifici pubblici e privati	
IV.2.1 L'architetto Angiolo Mazzoni	p. 255
IV.2.1.1 1933. Palazzo delle Poste e telegrafi di La Spezia	p. 257

IV.2.1.2 1933. Palazzo delle Poste e telegrafi di Trento	p. 263
IV.2.1.3 1933-34. Palazzo delle poste di Palermo	p. 272
IV.2.2 Plastica murale in Piemonte	p. 285
IV.2.3 Plastica murale in Liguria	p. 309
IV.2.4 Plastica murale nelle Marche	p. 325
 Elenco delle immagini	 p. 328
Bibliografia	p. 341

Introduzione

Le istanze espresse dalle avanguardie "storiche" in direzione di un impegno di presenza e progettualità urbana assumono, a cominciare dalle prime formulazioni del Futurismo, una dimensione significativa nell'arte ambientale, manifestandosi sia nella necessità di liberare il rapporto oggetto-ambiente dal vincolo di rappresentatività analitica, sia nell'estendere l'opera d'arte alla realtà.

*«L'intervento ambientale – scrive Germano Celant- si distingue dall'opera oggettuale proprio in quanto rimanda all'intenzione di risultare un lavoro relativo a un determinato contesto e la collocazione contestuale sollecita un senso reciproco basato su una mutualità reale, in cui l'arte crea uno spazio ambientale nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte».*¹

Polimaterismo e "intervento globale", che vedono l'estendersi dell'opera d'arte allo spazio del mondo, sono concetti che appartengono alla storia del movimento futurista fin dalla fondazione e che saranno via via sviluppati nel corso dei decenni, a iniziare da Boccioni. Nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* (1912) egli infatti afferma: *«Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente debba far parte del mondo plastico come un mondo a sé e con leggi proprie, il marciapiede può salire sulla vostra tavola e che la vostra testa può attraversare la strada mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso [...]. Così dei piani trasparenti, dei vetri, delle lastre di metallo, dei fili, delle luci elettriche esterne o interne, potranno indicare i piani, le tendenze, i toni, i semitoni, di una nuova realtà. (...) non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, poiché in essa la plastica si svilupperà, prolungandosi per modellare l'atmosfera, che circonda le cose».*²

¹ G. Celant, *Ambiente/Arte Dal Futurismo alla Body Art*, Ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1977

² U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11 aprile 1912

Boccioni fornisce un contributo fondamentale alle ricerche plastiche d'avanguardia, anche se riconduce la dimensione ambientale alla centralità della forma scultorea. Mosso dalla necessità dell'individuazione di un nuovo linguaggio, che colga l'autentica essenza della vita moderna, sposta lo sguardo dall'oggetto isolato e statico al rapporto tra l'oggetto e l'ambiente circostante.

Inoltre, il manifesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (1915), firmato da Balla e Depero sancisce l'abbandono dell'arte come semplice rappresentazione del reale a favore di un linguaggio che incida materialmente sulla realtà. La tensione verso "l'opera d'arte totale" e la rottura dei limiti imposti dai generi tradizionali diviene il motivo centrale della poetica futurista. Viene proposto un'estendersi della tensione costruttiva dei complessi plastici, che rappresentano di per sé un superamento della scultura, e si definisce l'intervento artistico su scala ambientale. Mobili, sedie, divani, cuscini, arazzi, paraventi, fiori fantastici, vestiti, vengono reinventati dai futuristi – in particolare da Balla, Depero e Prampolini attraverso le loro Case d'arte – secondo un acceso cromatismo e un gusto favolistico e fantastico, che influenzerà molti protagonisti della seconda generazione futurista.

La proiezione immaginativa che connota tali esperienze trova nel *Bal Tic Tac* di Balla (1921) e nel *Cabaret del Diavolo* di Depero (1921-22), entrambi a Roma, alcuni tra gli esempi più significativi. «*Riporta una cronista- sono parole di Enrico Crispolti- che Marinetti, nel canonico discorso inaugurale del "Bal Tic Tac" (...) arrivò a concludere sulla superficialità del quadro, in sé troppo ristretto, a favore appunto invece di un intervento ambientale. Che resta quindi naturalmente una dimensione che si pone quale tramite determinante fra la "ricostruzione futurista" della città in metropoli e lo spazio più prossimo, ove intervenire in attivazione immaginativa e ludica*».³

³ E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, cat. mostra, Torino, Musei Civici, 1980, p. 518

L'ambiente è inteso come un ambito definito della città, luogo privilegiato per realizzare l'esperienza della ricostruzione dell'universo. Come scrive ancora Crispolti è «*in certo modo la prova che il futuro non è soltanto dimensione dell'utopia del rinnovamento metropolitano (...) ma quella dell'incontro ravvicinato, del possibile e prossimo*».⁴

In tale ambito, le ricerche futuriste coincidono con il manifestarsi di un vasto interesse internazionale per la dilatazione dell'intervento plastico alla spazialità ambientale.

Nel 1915 il costruttivista russo Tatlin presenta i "controrilievi", costruzioni astratte polimateriche che escono dai limiti delle cornici o dei piedistalli per interagire direttamente con lo spazio reale; nel 1917, in collaborazione con Aleksandr Rodčenko e Georgij Jakulov, egli realizza a Mosca il *Café Pittoresque*, -caffè degli artisti-, inserendo una serie di costruzioni in legno, metallo e cartone alle pareti, allo scopo di interrompere la regolarità geometrica. El Lissitzky teorizza e realizza il primo ambiente totale per la Grande esposizione d'arte di Berlino del 1923: l'*Ambiente Proun* in cui tutta l'opera si espande dal piano verso lo spazio, coinvolgendo il pavimento, le quattro pareti ed il soffitto. Lo spazio espositivo non è quindi considerato come contenitore dell'opera, ma parte integrante della stessa.

I futuristi, consci della novità del pensiero scientifico contemporaneo, raffrontano la propria elaborazione linguistica d'immaginazione plastica alle analoghe sperimentazioni internazionali, prevalentemente sviluppatesi a denominatore "concreto".

E' proprio da un raffronto con un'ambientazione straniera che viene proposta da Prampolini una primissima definizione di "plastica-murale", riferita a un'applicazione del polimaterismo alla decorazione parietale ispirata agli esempi delle avanguardie straniere.

La plastica murale non è altro che l'applicazione a parete delle sperimentazioni futuriste di integrazione delle arti, da considerarsi quale superamento della pittura murale, attraverso l'utilizzo di nuovi materiali industriali per l'edilizia. E ciò allo scopo di soddisfare

⁴ ib.

l'esigenza di assegnare alla decorazione degli edifici tematiche precise, a completamento delle strutture architettoniche futuriste.



El Lissitzky, *Ambiente Proun*, 1923. Allestimento nella grande esposizione d'arte di Berlino, ricostruzione dello Stedelijk Museum, Eindhoven, 1965

Esigenze fondamentali per il rinnovamento della decorazione delle pareti sono espresse sia attraverso l'utilizzo di materiali moderni, che nell'individuazione di tematiche coerenti con l'architettura dei nuovi edifici.

La teorizzazione della plastica murale è quindi interamente coerente e conseguente agli assunti originari del movimento. Benché costituisca parte integrante della ricerca futurista fin dai primi anni, è teorizzata solo nel 1934 e rappresenta probabilmente la risposta di Marinetti e compagni alla mancanza di reali corrispondenze tra le nuove architetture e le

decorazioni interne. E' da considerarsi, in particolare, in opposizione alla tipologia delle pitture murali presentate alla Triennale di Milano del 1933.

Nasce in quell'occasione la necessità di istituzionalizzare con un termine preciso la decorazione parietale futurista, da opporre al contemporaneo manifesto " Muri ai pittori" di Sironi e Cagli.

Nel 1934, in occasione della *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, viene steso un *Manifesto Polemico*, che avvalora la genesi e lo sviluppo della plastica murale fin dalle iniziali teorizzazioni del movimento.

Dalla formulazione del manifesto deriva anche la definizione di "plastica murale" per gli interventi eseguiti negli anni precedenti la sua istituzionalizzazione. Ad esempio per le sale allestite da Prampolini e Dottori alla Mostra della Rivoluzione Fascista (1932).

Il principale impiego del nuovo linguaggio è costituito dagli allestimenti per esposizioni, nelle quali il carattere effimero delle costruzioni consente di sperimentare forme, tecniche e materiali nuovi, dove è spesso l'elemento plastico a farsi un suo spazio.

Per quel che riguarda gli edifici, soprattutto pubblici, i futuristi non trovano sufficienti possibilità di intervento, sia per la difficoltà ad aggiudicarsi le commesse, sia per i problemi economici legati all'utilizzo dei nuovi mezzi tecnici.

In definitiva, è stata un'esperienza essenzialmente teorica, le cui rare realizzazioni sono andate prevalentemente distrutte, ma rimane il segno di una tensione ideale, l'aspirazione a tradurre un assunto nobilmente decorativo con l'utilizzo di materiali che guardano al futuro, in armonia con le strutture architettoniche.

I vari capitoli della tesi sono ampiamente corredati da materiale documentario e fotografico, talora inedito o reperito attraverso insolite fonti di consultazione.

Capitolo I

Ricostruzione Futurista dell'Universo

I. 1. La ricerca sinestetica nella *Ricostruzione Futurista dell'Universo*

Il futurismo è il primo movimento d'avanguardia che si presenta con caratteri non specificamente orientati in un singolo settore di attività, ma come proposta integrale di rinnovamento della cultura e del comportamento stesso, realizzando così, con una formula del tutto nuova e rivoluzionaria, una tendenza all'incontro diretto e alla continuazione tra arte e vita. Per i futuristi questo incontro si risolve in una disponibilità incondizionata in ogni campo del progresso; l'arte come fatto metafisico, staccata dalla vita e immobile nei suoi meccanismi contemplativi è violentemente rigettata e combattuta.

Nell'operare dei futuristi, fin dai primi anni dieci del novecento, si registra una tensione verso la sinestesia dell'opera d'arte, che sarà uno dei caratteri più rappresentativi e specifici del movimento.

La nuova ideologia parte da un'interpretazione generale del mondo e dell'arte che, muovendo da alcune delle premesse centrali dell'avanguardia storica, assume a suo contenuto il mondo della scienza e della tecnica e il rapporto che questo nuovo universo ha stretto con l'arte, esercitando un'influenza decisiva sugli strumenti linguistici e sui contenuti dell'attività artistica.

I futuristi si sentono investiti del compito di presentare tutte le potenzialità tecnologiche del tempo e di convincere le masse della praticabilità di una nuova era, un presente che deve rinnovare tutti i campi del costume e della vita quotidiana assorbendo le innovazioni dell'industria e della realtà urbana.

Ecco dunque che l'artista sente la necessità di dover affidare il proprio messaggio a nuovi strumenti di comunicazione capaci di coinvolgere l'interesse della collettività.

L'obiettivo è una sperimentazione destinata a rompere con le tradizionali forme artistiche e a propugnare l'uscita dall'ambito circoscritto del quadro per sostituirlo con nuove espressioni estetiche di totale coinvolgimento dell'individuo, secondo la linea d'integrazione complessiva delle arti. Tutto ciò si concretizza in un'ampia differenziazione delle tipologie d'intervento, che coinvolgono i più diversi campi dell'espressione: le arti figurative, la fotografia, il cinema, la radio, il teatro, la grafica pubblicitaria ed editoriale, la moda, la cucina, l'arredo, l'oggettistica, la decorazione ambientale e la scena urbana.

L'artista avverte che il quadro, inteso in senso tradizionale, non è più in grado di realizzare questo tipo di colloquio, sente quindi la necessità di affidare il proprio messaggio a nuovi strumenti di comunicazione capaci di coinvolgere l'interesse della collettività.

Nel marzo del 1915 il manifesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (fig. 1), firmato da Balla e Depero, segna il momento del superamento della settorizzazione dei diversi interventi a favore della totalità e dell'interdisciplinarietà dell'esperienza estetica.

*"Noi futuristi Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per costruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto."*⁵

Ogni episodio della *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, ogni suo aspetto, in un raggio d'intervento che investe delle qualità e degli spazi della vita, lo si suppone configurarsi entro una realtà nuova, la realtà di una metropoli che segna fisicamente i limiti dello scenario nel quale collocare le singole diverse svariate mozioni "ricostruttive", da quelle oggettive a quelle comportamentali.

⁵G. Balla, F. Depero, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 11 marzo 1915, volantino della Direzione del Movimento Futurista, Milano

Non si tratta più di una sfida portata ad un presente passatista in nome di un'anticipazione del futuro, ma di saper rispondere progettualmente al confronto con un presente ormai avanzato.

RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL' UNIVERSO

Leggete **LA BALZA**
GIORNALE FUTURISTA
MESSINA

Col Manifesto tecnico della Pittura futurista e colla prefazione al Catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), col Manifesto della Scultura futurista (firmato Boccioni), col Manifesto La Pittura dei suoni rumori e odori (firmato Carrà), col volume *Pittura e scultura futuriste*, di Boccioni, e col volume *Guerrapittura*, di Carrà, il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidificazione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera, compenetrazione di piani e stati d'animo. La valutazione lirica dell'universo, mediante le Parole in libertà di Marinetti, e l'Arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale.

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo ralleggrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.

Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico della tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico.

1. Astratto. — **2. Dinamico.** Moto relativo (cinematografo) + moto assoluto. — **3. Trasparentissimo.** Per la velocità e per la volatilità del complesso plastico, che deve apparire e scomparire, leggerissimo e impalpabile. — **4. Coloratissimo e Luminosissimo** (mediante lampade interne). — **5. Autonomo**, cioè somigliante solo a sè stesso. — **6. Trasformabile.** — **7. Drammatico.** — **8. Volatile.** — **9. Odroso.** — **10. Rumoreggiante.** Rumorismo plastico simultaneo coll'espressione plastica. — **11. Scoppiante**, apparizione e scomparsa simultanee a scoppi.

Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo: « L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto » (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo invece, l'arte « diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà bruta tale nell'arte (Es.: onomatopee. — Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; « le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare. Ecco perchè il nuovo Oggetto » (complesso plastico) appare miracolosamente fra le vostre. »

La costruzione materiale del complesso plastico

MEZZI NECESSARI: Fili metallici, di cotone, lana, seta, d'ogni spessore, colorati. Vetri colorati, carteveline, celluloidi, reti metalliche, trasparenti d'ogni genere, coloratissimi, tessuti,

Figura 1 Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 11 marzo 1915, volantino della direzione del Movimento Futurista, Milano, "Collezione'900 Sergio Reggi" Università degli studi di Milano

specchi, lamine metalliche, stagnole colorate, e tutte le sostanze sgargiantissime. Congegni meccanici, elettrotecnici; musicali e rumoristi; liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile; molle; leve; tubi, ecc. Con questi mezzi noi costruiamo dei

ROTAZIONI	{	1. Complessi plastici che girano su un perno (orizzontale, verticale, obliquo).	{	FORMA + ESPANSIONE	{	ONOMATOPEE SUONI RUMORI
		2. Complessi plastici che girano su più perni: a) in sensi uguali, con velocità varie; b) in sensi contrari; c) in sensi uguali e contrari.				
SCOMPOSIZIONI	{	3. Complessi plastici che si scompongono: a) a volumi; b) a strati; c) a trasformazioni successive in forma di coni, piramidi, sfere, ecc.).	{	SCOMPOSIZIONE TRASFORMAZIONE	{	
		4. Complessi plastici che si scompongono, parlano, rumoreggiano, suonano simultaneamente.				
MIRACOLO MAGIA	{	5. Complessi plastici che appaiono e scompaiono: a) lentamente; b) a scatti ripetuti (a scala); c) a scoppi improvvisi.	{		{	
		Pirotecnica — Acque — Fuoco — Fumi.				

La scoperta-invenzione sistematica infinita

mediante l'astrattismo complesso costruttivo rumorista, cioè lo stile futurista. Ogni azione che si sviluppa nello spazio, ogni emozione vissuta, sarà per noi intuizione di una scoperta.

ESEMPI: Nel veder salire velocemente un aeroplano, mentre una banda suonava in piazza, abbiamo intuito il **Concerto plastico-motorumorista nello spazio** e il **Lancio di concerti aerei** al di sopra della città. — La necessità di variare ambiente spessissimo e lo sport ci fanno intuire il **Vestito trasformabile** (applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi, sparizioni d'individui) — La simultaneità di velocità e rumori ci fa intuire la **Fontana giroplastica rumorista**. — L'aver lacerato e gettato nel cortile un libro, ci fa intuire la **Réclame fono-moto-plastica** e le **Gare pirotecnico-plastico- astratte**. — Un giardino primaverile sotto il vento ci fa intuire il **Fiore magico trasformabile motorumorista**. — Le nuvole volanti nella tempesta ci fanno intuire l'**Edificio di stile rumorista trasformabile**.

Il giocattolo futurista

Nei giochi e nei giocattoli, come in tutte le manifestazioni passatiste, non c'è che grottesca imitazione, timidezza, (trenini, carrozzini, pupazzi immobili, caricature cretine d'oggetti domestici), *antiginnastici o monotoni, solamente atti a istupidire e ad avvilire il bambino.*

Per mezzo di complessi plastici noi costruiremo dei giocattoli che abitueranno il bambino:

- 1) a ridere apertissimamente (per effetto di trucchi esageratamente buffi);
- 2) all'elasticità massima (senza ricorrere a lanci di proiettili, frustate, punture improvvise, ecc.);
- 3) allo slancio immaginativo (mediante giocattoli fantastici da vedere con lenti; cassetine da aprirsi di notte, da cui scoppieranno meraviglie pirotecniche; congegni in trasformazione ecc.);
- 4) a tendere infinitamente e ad agilitizzare la sensibilità (nel dominio sconfinato dei rumori, odori, colori, più intensi, più acuti, più eccitanti).
- 5) al coraggio fisico, alla lotta e alla **GUERRA** (mediante giocattoli enormi che agiranno all'aperto, pericolosi, aggressivi).

Il giocattolo futurista sarà utilissimo anche all'adulto, poichè lo manterrà *giovane, agile, festante, disinvolto, pronto a tutto, instancabile, istintivo e intuitivo.*

Il paesaggio artificiale

Sviluppando la prima sintesi della velocità dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso plastico (*N. 1*). Questo ci ha rivelato un paesaggio astratto a coni, piramidi, poliedri, spirali di monti, fiumi, luci, ombre. Dunque un'analogia profonda esiste fra le linee-forze essenziali della velocità e le linee-forze essenziali d'un paesaggio. Siamo scesi nell'essenza profonda dell'universo, e padroneggiamo gli elementi. Giungeremo così, a costruire

l'animale metallico

Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, pirotecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che seguirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana).

Le invenzioni contenute in questo manifesto sono creazioni assolute, integralmente generate dal Futurismo italiano. Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra o di Germania intuì prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. Soltanto il genio italiano, cioè il genio più costruttore e più architetto, poteva intuire il complesso plastico astratto. Con questo, il Futurismo ha determinato il suo Stile, che dominerà inevitabilmente su molti secoli di sensibilità.

MILANO, 11 Marzo 1915.

**Balla
Depero**

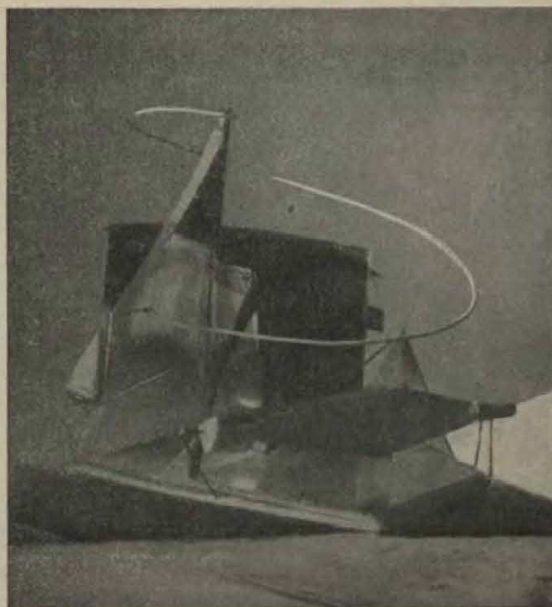
astrattisti futuristi

BALLA



N. 1. Complesso plastico colorato di frastuono + velocità
(Cartone e stagne colorate)

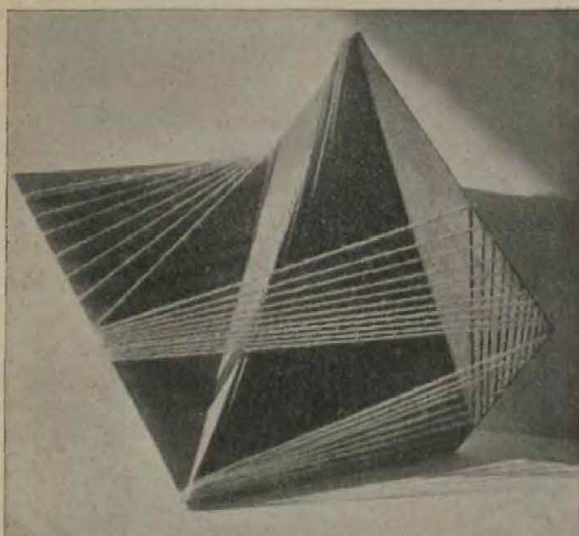
BALLA



N. 2. Complesso plastico colorato di frastuono + danza + allegria
(Specchi, stagne, talco, cartone, filferro)

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

BALLA



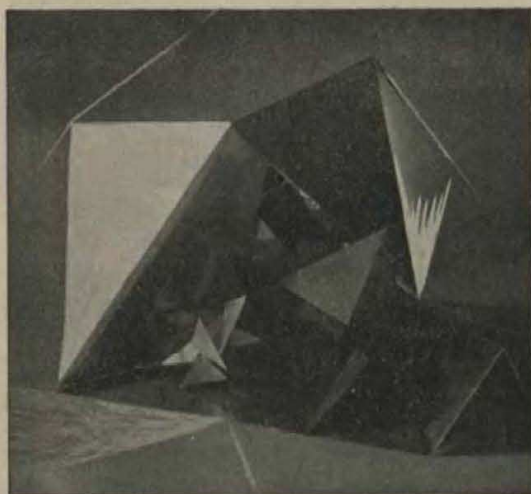
N. 3. Complesso plastico colorato di linee-forze
(Cartone, lana, filo rosso, filo giallo)

DEPERO



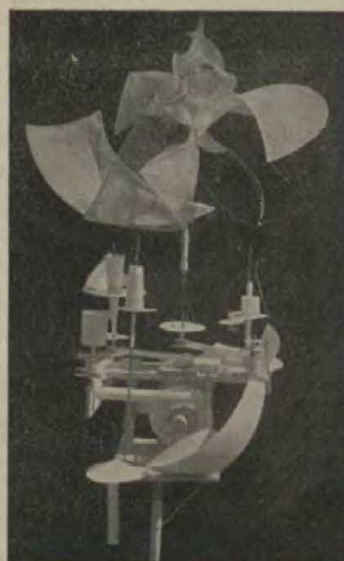
N. 5. Complesso plastico colorato motorumorista simultaneo di scomposizione a strati

DEPERO



N. 4. Complesso plastico colorato
(Lattine e carte colorate)

DEPERO



N. 6. Complesso plastico colorato motorumorista di equivalenti in moto
(Veli colorati, cartoni, stagnole, fili metallici, legno, tubi, pulegge)

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA - Corso Venezia, 61 - MILANO

STUDIO TYP. FAVERRA - MILANO VIA SPERANZA 2

Una sperimentazione globale, il cui progetto di integrazione delle arti presuppone l'uscita dall'ambiente circoscritto del quadro a favore di un totalizzante coinvolgimento ambientale nei più diversi campi di espressione.

E' esemplificativo al riguardo quanto scrive Maria Drudi Gambillo nel catalogo della mostra "Futurballa" alla Galleria Blu di Milano nel 1959: *«Una delle caratteristiche che distinguono nettamente il Futurismo dal Cubismo e che per alcun critico vale come motivo di condanna o di limitazione per il movimento italiano, è l'urgenza così sentita dai futuristi di andare oltre il ristretto campo tradizionale delle arti figurative, per creare un universo totalmente nuovo: di qui la grande attività teorica e pubblicitaria del gruppo, di qui l'interesse per tutte le attività che in qualche modo potessero connettersi con le arti figurative, come la scenografia, moda, fotografia, cinematografia, tipografia e disegno industriale»*⁶.

I. 2. L'architettura futurista

Il punto più avanzato della pressione utopica avveniristica delle proposizioni futuriste rispetto alla *Ricostruzione Futurista dell'Universo* è rappresentata dalla dimensione dell'immaginazione metropolitana.

L'interesse per l'architettura sotto il profilo sia del manufatto architettonico sia del suo spazio quale campo d'intervento, si iscrive in una visione estensiva e annessiva dell'azione creativa propria dell'intenzione di *Ricostruzione Futurista dell'Universo*.

La ricostruzione futurista non è tuttavia storicamente iniziata con l'architettura, alla quale giunge solo tra il '13 e il '14, cioè anni dopo l'apertura letteraria alla pittura e alla scultura e alla stessa musica e al teatro, ed è contemporanea solo a quella dell'ambito della moda e dell'abbigliamento. E' certo, però, che l'immagine della metropoli futurista offre, prefigurato, il quadro ambientale della realizzazione della ricostruzione stessa.

⁶ M. Drudi Gambillo, *Futurballa*, cat. mostra, Galleria Blu, Milano, 1959, p. 5 e seg.

Indica la scala di scarto utopico immaginativo, e costituisce il segno stesso di una totalità ricostruttiva, che a volerla analizzare retrospettivamente enumerandone gli aspetti, non può che muovere dalla dimensione urbana, dall'orizzonte della metropoli, per giungere poi, attraverso la pittura, la scultura e i complessi plastici, al singolo oggetto, alla comunicazione intersoggettiva, al comportamento, che tuttavia proprio in tale orizzonte finiscono per risultarne iscritti.

L'attenzione per l'ambiente metropolitano è infatti ben presente nel futurismo sin dal manifesto di fondazione, in cui le strutture dei grandi insediamenti urbani sono esaltate come meraviglioso scenario della vita delle folle.

L'Italia, neonata nazione (Roma era stata annessa al territorio nazionale nel 1870), entra nell'ordine nuovo dell'Europa e con grande energia procede verso la costruzione di uno stato moderno, ma questo passaggio da società agricola a società industriale comporta, tra il 1870 e la prima guerra mondiale, grandi cambiamenti sociali: moto migratorio interno, emigrazione di massa verso le Americhe o le colonie d'Africa, sviluppo demografico, rivolte dei contadini, sommosse popolari e scioperi. In questi stessi anni è notevole e molto importante lo sviluppo delle comunicazioni e dei mezzi di trasporto: il treno e l'automobile occupano il posto del cavallo, la diligenza postale viene sostituita dal telegrafo senza fili; inoltre si potenziano le infrastrutture ferroviarie e tranviarie, l'elettricità entra nelle case degli italiani; l'Italia grazie alle scoperte scientifiche - come quella del campo magnetico rotante e quindi del motore e della dinamo - diventa la patria dell'elettricità.

Tutti questi cambiamenti urbanistici, la costruzione di imponenti edifici ministeriali, lo sviluppo di una rete stradale, l'edificazione di nuovi ponti, quest'energia e questo ritmo dinamico sono alla base della necessità sentita da Marinetti e dai futuristi di lottare contro l'archeologismo congenito della cultura italiana, di distruggere e annullare ogni cosa per poter dar vita alle nuove idee adeguate ai tempi moderni.

*"Architettura - parola magica che svela la fisionomia dei tempi ed esalta i caratteri di una razza. Parola che oggi acquista un valore più universale poiché vibra potenzialmente nell'atmosfera evolutiva delle arti e riassume in sintesi la volontà intima dello spiritualismo contemporaneo magnetizzato e orientato verso queste forze ascensionali disciplinate dal "Cosmos architettonico". L'importanza che assume così l'architettura, nella vita dello spirito di un popolo, è relevantissima, non investe soltanto i problemi immanenti del dinamismo della vita quotidiana, in relazione ai problemi trascendenti della realtà formale architettonica; contemplando ed esaltando le necessità etniche e le ragioni etiche di ciascun popolo nel tempo e nello spazio."*⁷

In questo senso l'immaginazione metropolitana futurista ci offre appunto il quadro complessivo entro il quale alla pittura e alla scultura spetta un ruolo quasi di documenti di una nuova condizione percettiva, ottica e psicologica, vissuta nella dimensione della metropoli futura. Il tema urbano viene affrontato e magnificamente reso, come mito fondante già nel dipinto di Umberto Boccioni *La città che sale*⁸ (fig. 2) che esemplifica questo stesso spirito di intraprendenza e di fervore. L'architettura futurista fa quindi parte della *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, non è una deduzione ideale derivata dalla pittura.

Le immagini metropolitane futuriste prefigurano un futuro possibile e prossimo alla diversa vita collettiva del grande numero, della velocità e intensità delle comunicazioni, della nuova tensione percettiva, ottica e psicologica appunto, della totale artificialità, quale totale ricostruzione del proprio orizzonte quotidiano e della propria condizione d'esistenza.

Tra il 1909 e il 1914 all'interno del movimento futurista i segni di interesse per l'architettura sono molteplici e naturalmente connessi con l'ideologia urbana.

⁷ E. Prampolini, *L'architettura futurista*, in "La Città Futurista", Torino, febbraio 1928, p.3

⁸ "dipinta da Boccioni nel 1910, esprime questa tensione avveniristica, ma come marea che travolge, in pennellate ondegianti, uomini, cavalli, case" cfr. G. Ballo, *Antonio Sant'Elia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986p. 26



Figura 2 Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910, olio su tela, 199x301 cm., The Museum of Modern Art, Mrs. Simon Guggenheim Fund

L'idea della città come luogo principale per la trasformazione e simbolo della produzione e dell'energia, addirittura nuova natura e soggetto privilegiato, è presente fin dal primo manifesto marinettiano dove corre un'immagine progettuale, una tensione alla dimensione urbana e metropolitana "11. Noi canteremo (...) le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenati al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta."⁹

⁹ F. T. Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, pubblicato in "Figaro", Parigi, 20 febbraio 1909, cfr. L. De Maria (a cura di) *F. T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1968, VI edizione I Meridiani, 2005, p. 7. Contemporaneamente il testo viene stampato in numerosissimi volantini (in italiano e in

Nel gennaio del 1914 anche Prampolini pubblica un articolo su "Il Piccolo giornale d'Italia" che prevede una plastica architettonica condizionata dagli elementi atmosferici e influenzata dal dinamismo¹⁰. *"Solamente rispecchiando la tumultuante assordante vita presente e futura, che si svolge tra atmosfera e forza, si potrà giungere a quella rivoluzione costruttiva tanto necessaria per la concezione delle nuove fasi architettoniche, assurgendo anche a quel valore d'arte finora ostentato. L'architettura futurista sarà in relazione diretta assoluta con la vita e questa reciprocamente in coordinazione con l'architettura; da cui risulta, che come estrinsecazioni umane sono parte integrante dell'architettura, questa a sua volta è parte integrante dell'atmosfera."*¹¹

Nel 1914 Boccioni concepisce un manifesto, rimasto inedito all'epoca,¹² in cui critica il decorativismo, lodando invece la precisione del lavoro dell'ingegnere, i nuovi materiali e l'architettura intesa anche come costruzione dell'ambiente.

Tuttavia né il proclama dei pittori, né l'articolo del giovane Prampolini, rappresentano la posizione ufficiale del movimento su tale materia.

Il contributo definitivo viene infatti da un esterno, l'architetto Antonio Sant'Elia che il 20 maggio del 1914 in occasione della I Esposizione d'arte del gruppo Nuove Tendenze a Milano, espone 16 formidabili tavole sulla *Città Nuova*, studi iniziali per le fonti industriali di energia: attività urbane interagenti; da esse emerge il suo interesse a costruire , "ex novo"¹³, come afferma, un nuovo tipo di metropoli adatta ad una società industrializzata.

francese) e inviato, in Italia e all'estero, alla redazione dei giornali, a intellettuali, industriali, politici, sindacalisti, artisti ecc.

¹⁰ E. Prampolini, *L'atmosferastruttura. Basi per un'architettura futurista*, da E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 1980, Torino, Utet, p. 85. Prampolini pubblica la seconda parte di *"L'atmosferastruttura" Basi per un'architettura futurista*. in "Il Piccolo Giornale d'Italia", Roma, 29-30 gennaio 1914. La prima parte è pubblicata in "Noi" a. II, n. 2-3-4 Roma febbraio 1918. Viene pubblicato per intero per la prima volta da Crispolti nel catalogo del 1980. Crispolti considera questo testo il primo manifesto architettonico futurista.

¹¹ Ib.

¹² Il manifesto dell'architettura di Boccioni è stato pubblicato per la prima volta nel 1972: Z. Birolli (a cura di) *U. Boccioni, Altri inediti e apparati critici*, Milano, Feltrinelli, 1972 pp. 36-40.

¹³ A. Sant'Elia, *I Esposizione di Nuove Tendenze*, cat. della mostra, Milano, Famiglia Artistica, 1914.

I futuristi sentono in Sant'Elia la loro medesima attenzione per la realtà urbana moderna, pur proiettandosi in una dimensione fantastica. Nel testo scritto sul catalogo della mostra (diventato poi "messaggio")¹⁴ l'architetto pubblica un pronunciamento che, con correzioni e aggiunte, diventerà poi il *Manifesto dell'Architettura Futurista*¹⁵ (fig. 3).

L'architettura in Italia, ai primi anni del secolo, era sotto il peso di un generico, diffuso eclettismo, in un predominio dell'effetto decorativo sulla struttura, che restava invece tradizionale, Sant'Elia si distacca dal passato e afferma: *"nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. L'architettura si stacca dalla tradizione; si ricomincia da capo per forza"*.¹⁶ L'architettura per Sant'Elia deve avere *"la sua ragion d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna (...) Quest'architettura non può essere naturalmente soggetta a nessuna legge di continuità storica. Essa deve essere nuova come sono nuovi il nostro stato d'animo e le contingenze del nostro momento storico. (...) Sentiamo di non essere più uomini delle cattedrali e degli arengari; ma dei grandi alberghi e delle stazioni ferroviarie"*.¹⁷

E da questo clima ancora pesantemente vincolato all'eredità tradizionale della realtà urbana dell'Italia postunitaria, cerchiamo di evincere il punto più avanzato della pressione utopica avveniristica dell'immaginazione metropolitana futurista per il presente. La necessità di un salto nel futuro è netta, è appunto consapevolmente e polemicamente utopica, nella deliberata volontà di rottura rispetto alla dominante atmosfera storica e monumentale, statica e troppo distante dalle nuove tensioni sociali e psicologiche della vita moderna.

¹⁴ Ib.

¹⁵ Il *Manifesto Architettura Futurista* di Antonio Sant'Elia viene stampato in foglietto volante a Milano l'11 luglio 1914, presso lo stabilimento Tipografico Taveggia (cfr. U. Apollonio, *Antonio Sant'Elia*, Milano, Il Balcone, 1958, p. 37) e pubblicato successivamente su "Lacerba", a. II, n. 15, 1 agosto 1914. A proposito del *Manifesto Architettura Futurista* si è a lungo dibattuto se Sant'Elia abbia aderito al Futurismo con spontanea convinzione oppure solo dietro alle insistenze di Marinetti confrontando le differenze tra il testo pubblicato il 20 maggio e il manifesto dell'11 luglio. Vedi B. Zevi, *Poetica di Sant'Elia e ideologia futurista* in "L'Architettura" Roma, n. 13, novembre 1956 e M. Calvesi, *Le due avanguardie I. Studi sul futurismo*, Bari, Laterza, 1971.

¹⁶ Cfr. nota n. 9

¹⁷ Ib.

L'ARCHITETTURA FUTURISTA

Manifesto

Dopo il 700 non è più esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro vien profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative, che non sono giustificate nè dalle necessità costruttive, nè dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di *neo-classicismo*.

In Italia si accolgono codeste ruffianerie architettoniche, e si gabella la rapace incapacità straniera per geniale invenzione, per architettura nuovissima. I giovani architetti italiani (quelli che attingono originalità dalla clandestina compulsazione di pubblicazioni d'arte) sfoggiano i loro talenti nei quartieri nuovi delle nostre città, ove una gioconda insalata di colonnine ogivali, di foglione seicentesche, di archiacuti gotici, di pilastri egiziani, di volute rococò, di putti quattrocenteschi, di cariatidi rigonfie, tien luogo, seriamente, di stile, ed arieggia con presunzione al monumentale. Il caleidoscopico apparire e riapparire di forme, il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'agglomeramento degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna, non danno alcuna perplessità a codesti sedicenti rinnovatori dell'architettura. Essi perseverano cocciuti con le regole di Vitruvio, del Vignola e del Sansovino e con qualche pubblicazioncella di architettura tedesca alla mano, a ristampare l'immagine dell'imbecillità secolare sulle nostre città, che dovrebbero essere l'immediata e fedele proiezione di noi stessi.

Così quest'arte espressiva e sintetica è diventata nelle loro mani una vacua esercitazione stilistica, un rimuginamento di formule malamente accozzate a camuffare da edificio moderno il solito bussolotto passatista di mattone e di pietra. Come se noi, accumulatori e generatori di movimento, coi nostri prolungamenti meccanici, col rumore e colla velocità della nostra vita, potessimo vivere nelle stesse case, nelle stesse strade costruite pei loro bisogni dagli uomini di quattro, cinque, sei, secoli fa.

Questa è la suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete per la complicità mercantile delle accademie, domicili coatti dell'intelligenza, ove si costringono i giovani all'onanistica ricopiatura di modelli classici, invece di spalancare la loro mente alla ricerca dei limiti e alla soluzione del nuovo e imperioso problema: **la casa e la città futuriste**. La casa e la città spiritualmente e materialmente nostre, nelle quali il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo.

Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo, o di intonacarla, o di rivestirla di pietra, nè di determinare differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio; ma di creare di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità. Quest'architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo.

L'arte di costruire ha potuto evolversi nel tempo e passare da uno stile all'altro mantenendo inalterati i caratteri generali dell'architettura, perchè nella storia sono frequenti i mutamenti di moda e quelli determinati dall'avvicinarsi dei convincimenti religiosi e degli ordinamenti politici; ma sono rarissime quelle cause di profondo mutamento nelle condizioni dell'ambiente che scardinano e rinnovano, come la scoperta di leggi naturali, il perfezionamento dei mezzi meccanici, l'uso razionale e scientifico del materiale.

Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. **L'architettura si stacca dalla tradizione. Si ricomincia da capo per forza.**

Il calcolo sulla resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'«architettura» intesa nel senso classico e tradizionale. I materiali moderni da costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici, e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni «alla moda» nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba della *poutrelle* e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo.

La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; si sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del **gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce.** Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutarì.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente *brutta* nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*.

Bisogna abolire il decorativo. Bisogna risolvere il problema dell'architettura futurista non più rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia e del Giappone, non più imbecillendo sulle regole di Vitruvio, ma a colpi di genio, e armati di una esperienza scientifica e tecnica. Tutto deve essere rivoluzionato. Bisogna sfruttare i tetti, utilizzare i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitelluccio, del portoncino, in quello più ampio dei **grandi aggruppamenti di masse, della vasta disposizione delle piante.** Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, sprofondiamo le strade e le piazze, inalziamo il livello delle città.

IO COMBATTO E DISPREZZO:

1. — Tutta la pseudo-architettura d'avanguardia, austriaca, ungherese, tedesca e americana;
2. — Tutta l'architettura classica, solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole;
3. — L'imbalsamazione, la ricostruzione, la riproduzione dei monumenti e palazzi antichi;
4. — Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti ed assolutamente fuori dalla nostra nuovissima sensibilità;
5. — L'uso di materiali massicci, voluminosi, duraturi, antiquati, costosi.

E PROCLAMO:

1. — Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza;
2. — Che l'architettura futurista non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione;
3. — Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse;

4. — Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, è un assurdo, e che **soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura futurista.**

5. — Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi — materialmente e spiritualmente artificiali — dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace;

6. — L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita;

7. — Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito;

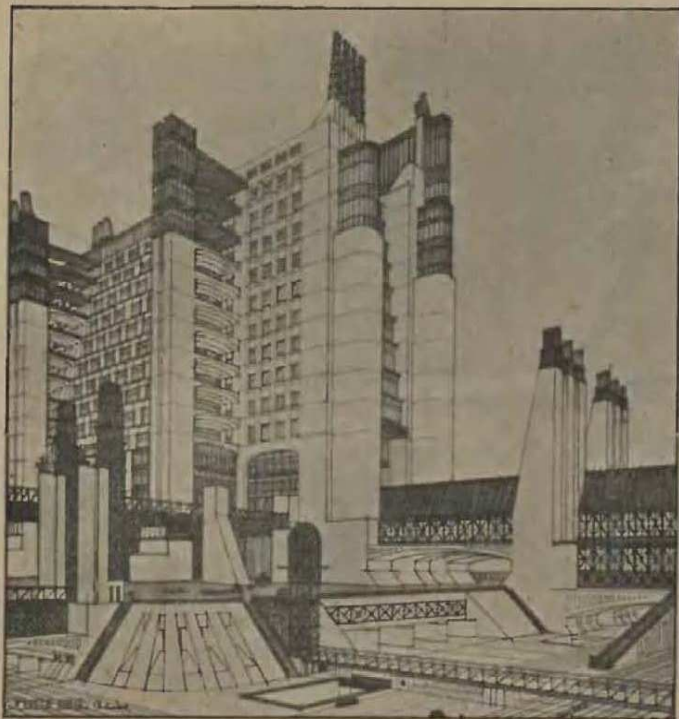
8. — Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perchè i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. **Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città.** Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del **Futurismo**, che già si afferma con le **Parole in libertà, il Dinamismo plastico, la Musica senza quadratura e l'Arte dei rumori**, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.

Antonio Sant'Elia.

architetto

MILANO, 11 Luglio 1914.

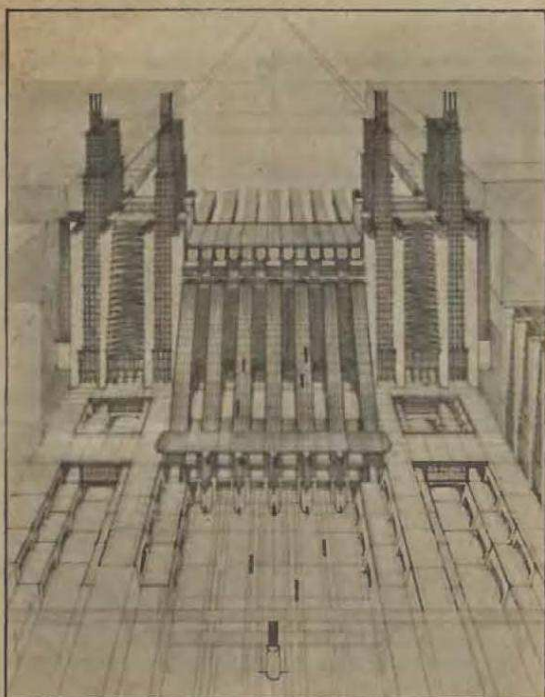
DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO



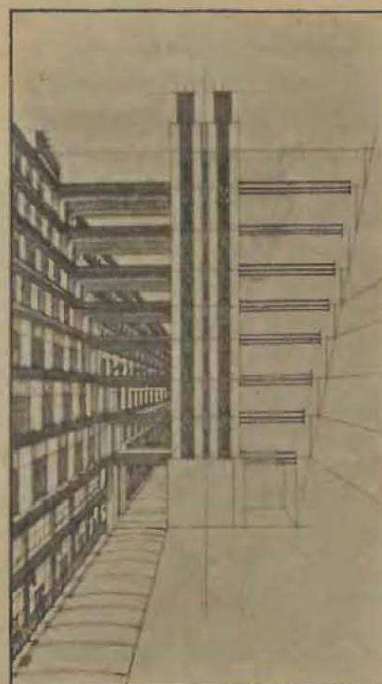
LA CITTÀ FUTURISTA. — Casamento con ascensori esterni, galleria, passaggio coperto, su 3 piani stradali (linea tranviaria, strada per automobili, passerella metallica) fari e telegrafia senza fili.



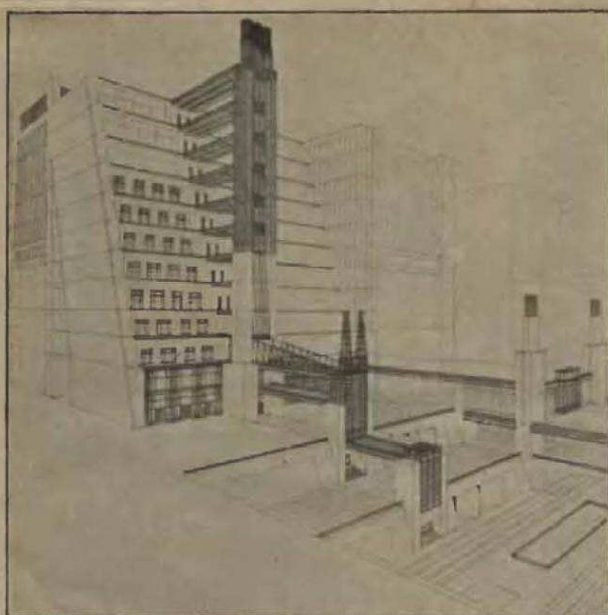
LA CITTÀ FUTURISTA. — Casa a gradinata, con ascensori esterni.



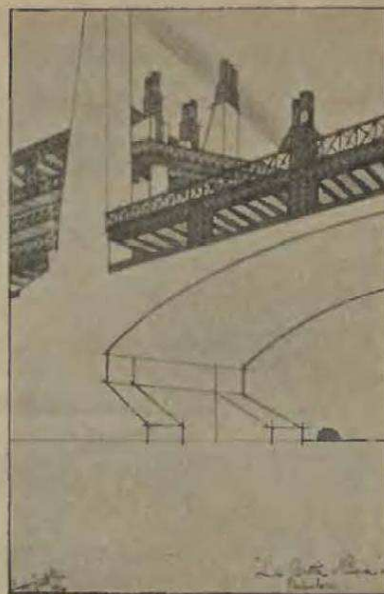
LA CITTÀ FUTURISTA. — Stazione d'aeroplani e treni ferroviari, con funicolari e ascensori, su 3 piani stradali.



LA CITTÀ FUTURISTA. — Via secondaria per pedoni, con ascensori nel mezzo.



LA CITTÀ FUTURISTA. — Casa a gradinata con ascensori dai 4 piani stradali.



LA CITTÀ FUTURISTA. — Ponte a 3 piani comunicanti per mezzo d'ascensori.

Antonio Sant'Elia.
architetto.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

UNA TIP. TAVOLATA - MILANO VIA CUREDALE 3

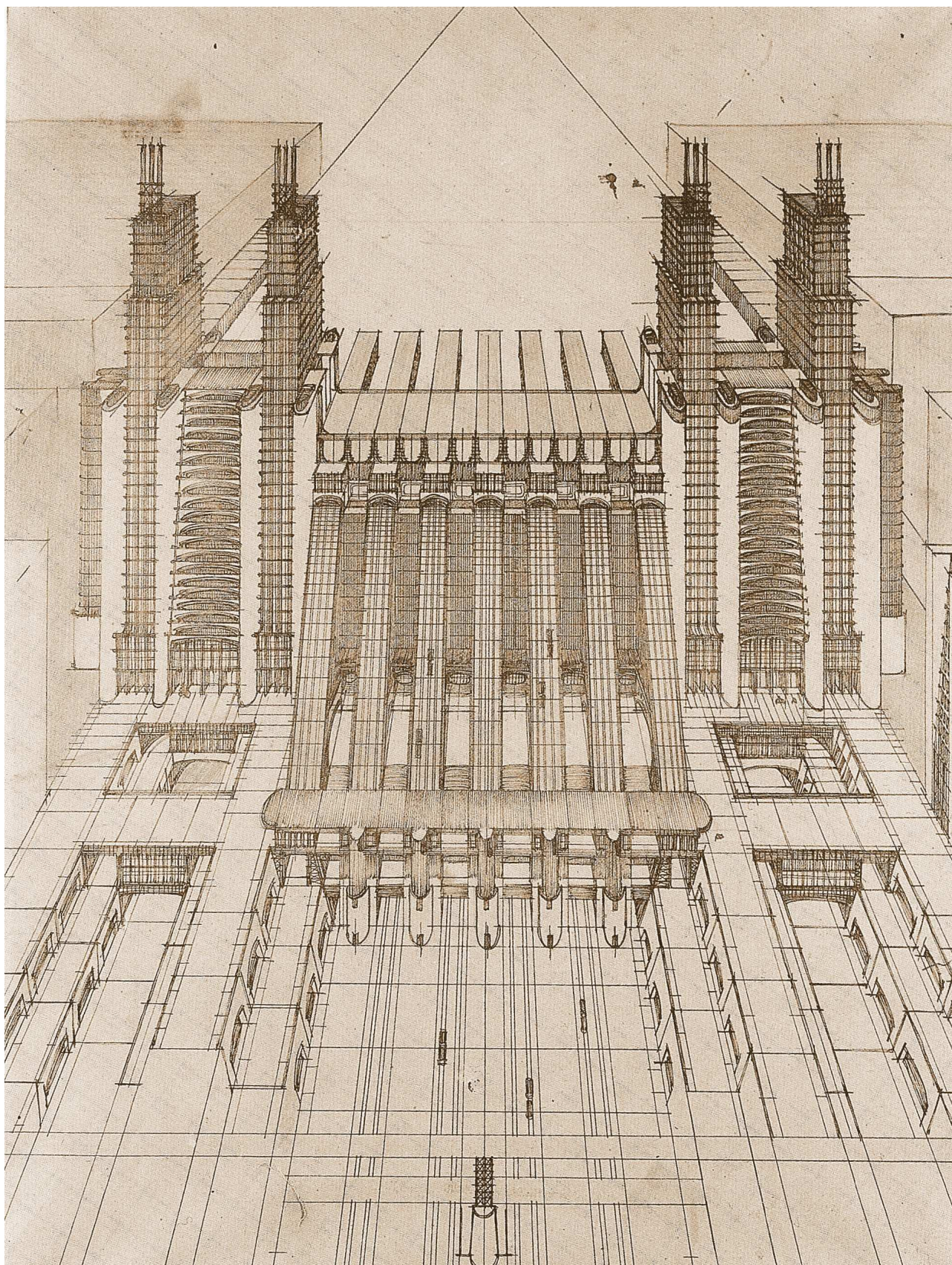


Figura 4 Antonio Sant'Elia, *Stazione d'aeroplani e treni ferroviari con funicolari e ascensori, su tre piani stradali*, 1914, inchiostro e matita su carta, 50x39 cm., Como, Musei Civici

Spetta dunque proprio all'architettura nella sua proposizione di una "metropoli futurista", il ruolo di quadro complessivo e al tempo stesso di vertice emblematico della "ricostruzione" stessa. Ogni episodio della quale, ogni suo aspetto, lo si suppone infatti configurarsi entro una realtà nuova ambientale di città del grande numero, di metropoli appunto, che segna fisicamente il limiti dello scenario nel quale collocare le singole diverse svariate mozioni ricostruttive, da quelle oggettuali a quelle comportamentali.

I pittori futuristi aggrediscono quella atmosfera ormai superata lacerandola con le loro immagini, le immagini di una nuova dimensione percettiva contro un presente limitativo da negare radicalmente in nome del futuro nuovo; le immagini metropolitane futuriste prefigurano un futuro possibile e prossimo della diversa vita collettiva, del gran numero, della velocità e intensità delle comunicazioni, della nuova tensione percettiva, ottica e psicologica appunto, della totale artificialità, quale totale "ricostruzione" del proprio orizzonte quotidiano e della propria condizione d'esistenza. (fig.4)



Figura 5 Giacomo Balla, *Espansione dinamica x velocità*, 1913 ca., vernice su carta intelata, 65,5x108,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, dono di Luce e Elica Balla

I pittori futuristi nel loro manifesto, associando i loro ideali a quelli dei poeti futuristi, affermano: *“E’ vitale solo quell’arte che trova i propri elementi nell’ambiente che la circonda. Come i nostri antenati trassero materia d’arte dall’atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea [...] E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali”*¹⁸.

Dunque possono riassumersi due motivi: la velocità (fig.5-6) come risultato del progresso tecnologico e la metropoli come campo specifico della vita e, quindi, per i pittori, ancor di più, d’ispirazione contemporanea.



Figura 6 Giacomo Balla, *Ritmo+rumore+velocità d'automobile*, 1914, olio e vernice su cartoncino intelato, 64,5x72,5 cm., Collezione privata

¹⁸ U. Boccioni, C. Carrà, C. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifesto dei Pittori Futuristi*, 11 febbraio 1910

La città futurista è alla ricerca di un ambiente meccanico e avveniristico, è tutta nuova, rappresenta il mondo del lavoro e delle fabbriche, è funzionale poiché generata dalla necessità e non più dalle abitudini sedimentate nel tempo. E' la città di massa che si espande, anche in senso verticale con i grattacieli. La "metropoli futurista" recepisce immaginativamente le suggestioni del verticalismo della nuova città di massa nordamericana (fig.7), e il ruolo predominante che in essa assumono le vie di comunicazione e di trasporto. Acquisisce ed esalta tutte le possibilità tecnologiche permesse dall'impiego di materiali costruttivi nuovi, del ferro, del cemento armato, del vetro.



Figura 7 Fortunato Depero, *Grattacieli e tunnel*, 1930, Tempera su cartoncino, 68x102 cm., MART, Museo d'Arte Moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Lo spazio urbano, quindi, non inteso staticamente, come lo avevano proposto – in apprensione conoscitiva di topografia ambientale – il verismo a metà del XIX secolo, né inteso attraverso l'immediatezza di una percezione dinamica, come l'avevano inteso gli impressionisti – facendo del volto della città un paesaggio, ma scenario della vita delle folle, teatro dei nuovi materiali costruzione della scenografia della vita moderna.

Illuminante al riguardo quello che scrive Boccioni nel 1914: *“L’unica via che conduca ad un rinnovamento radicale dell’architettura è il ritorno alle necessità”*¹⁹ identificata da Boccioni stesso nelle *“necessità della nostra epoca, giacché nella vita moderna NECESSITA’ = VELOCITA’”*²⁰.

D’altra parte l’architettonicità è intesa come esistenza in senso plastico, *“una costruzione interna (architettonica)”*²¹. *“La necessità dinamica della vita moderna creerà necessariamente una architettura evolutiva”*,²² precisa Boccioni riferendosi agli esiti dell’architettura funzionalistica, che *“creano per la necessità della loro origine un’emozione estetica veramente viva”*²³, cioè *“tanto più hanno acquistato di espressione estetica quanto più hanno subordinato la loro costruzione architettonica alla necessità dei bisogni cui erano destinati”*²⁴. Questo è il riferimento della nuova architettura, non la tradizione architettonica colta. In questo senso l’architetto, dimenticato tutto, occorre che scopra *“nuove leggi di costruzioni architettoniche”* entro le condizioni della *“vita moderna”*, quando *“ogni giorno di più cresce la febbre della trasformazione, della rapidità delle comunicazioni, la rapidità delle costruzioni. (...) Bisogna nobilitare le materie costruttive e rapide per eccellenza (ferro, legno, mattone, cemento armato) mantenendo vive le loro caratteristiche”* e anche una qualità formale decorativa nuova intrinseca ai materiali usati, senza *“truccarli”*²⁵.

L’architettura va dunque reinventata tenendo nel dovuto conto i procedimenti così profondamente educativi che ci offre la meccanica. Così Boccioni disegna con le parole la nuova architettura: *“La facciata di una casa deve scendere salire scomporsi entrare o sporgere secondo la potenza di necessità degli ambienti che la compongono. E’ l’esterno che l’architetto deve sacrificare all’interno come in pittura e scultura. E poiché l’esterno è sempre un esterno*

¹⁹ U. Boccioni, *Il Manifesto dell’Architettura* cfr. nota 3

²⁰ Ib.

²¹ Ib.

²² Ib.

²³ Ib.

²⁴ Ib.

²⁵ Ib.

tradizionale, il nuovo esterno che risulterà dal trionfo dell'interno creerà ineluttabilmente la nuova linea architettonica".²⁶ Nel Manifesto rielabora quindi il concetto di "necessità" in chiave architettonica, estende cioè alla città e all'architettura un procedimento formale che egli aveva già chiaro nella mente almeno da tre anni, e afferma "Abbiamo detto che in pittura porremo lo spettatore al centro del quadro facendolo cioè centro dell'emozione invece che semplice spettatore. Anche l'ambiente architettonico della città si trasforma in senso avvolgente. Noi viviamo in una spirale di forze architettoniche".²⁷ (fig.8)



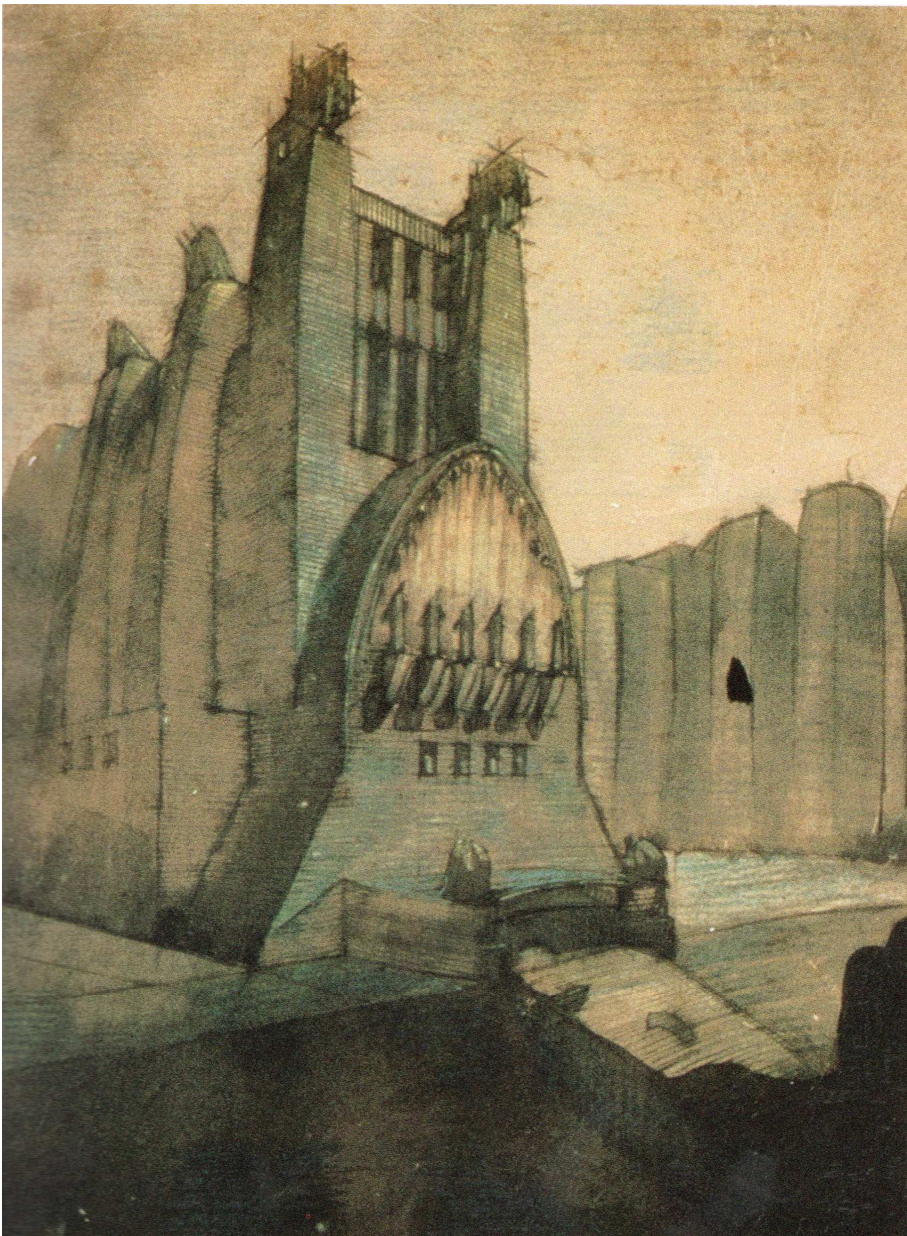
Figura 8 Umberto Boccioni, *Stati d'animo: Gli addii*, 1911, olio su tela, 70,5x96,2 cm, Museum of Modern Art, New York, dono di Nelson A. Rockefeller

Analogamente lo stesso Sant'Elia non intende più il compito dell'architetto limitato alla configurazione di un singolo edificio ma estende l'incarico alle interconnessioni urbane, lo scopo è infatti la creazione della "città nuova" della "metropoli moderna".

²⁶ Ib.

²⁷ Ib.

Per Sant'Elia l'audacia e la semplicità devono essere i fili conduttori della progettazione (fig.9). Nei suoi schizzi e nei suoi scritti l'aspetto tecnico-scientifico occupa un posto centrale. Per lui l'ispirazione costruttiva nasce non più dal mondo cosiddetto naturale ma da quello delle macchine di cui l'uomo si è circondato. Anzi, l'edificio stesso è considerato una macchina, sebbene non isolata dal contesto, è assimilata a una cellula di un più vasto organismo urbanistico, pulsante di febbrile vita moderna. Le case si aprono su burroni di piani stradali intersecantisi, su veloci "*tapis roulants*" e passerelle metalliche di comunicazione, su fasci di binari ferroviari. Ascensori di vetro e acciaio esterni (diffusi nell'architettura contemporanea) percorrono veloci le facciate di edifici segnati da contrafforti a gradoni. (fig.10)



**Figura 9 Antonio Sant'Elia,
Edificio monumentale, 1915,
inchiostro acquarello e
matita su cartone, 32x23
cm., Musei Civici, Como**



Figura 10 Antonio Sant'Elia, *Centrale elettrica*, 1914, inchiostro e matita su carta, 30,5 x 20,5 cm., Collezione privata

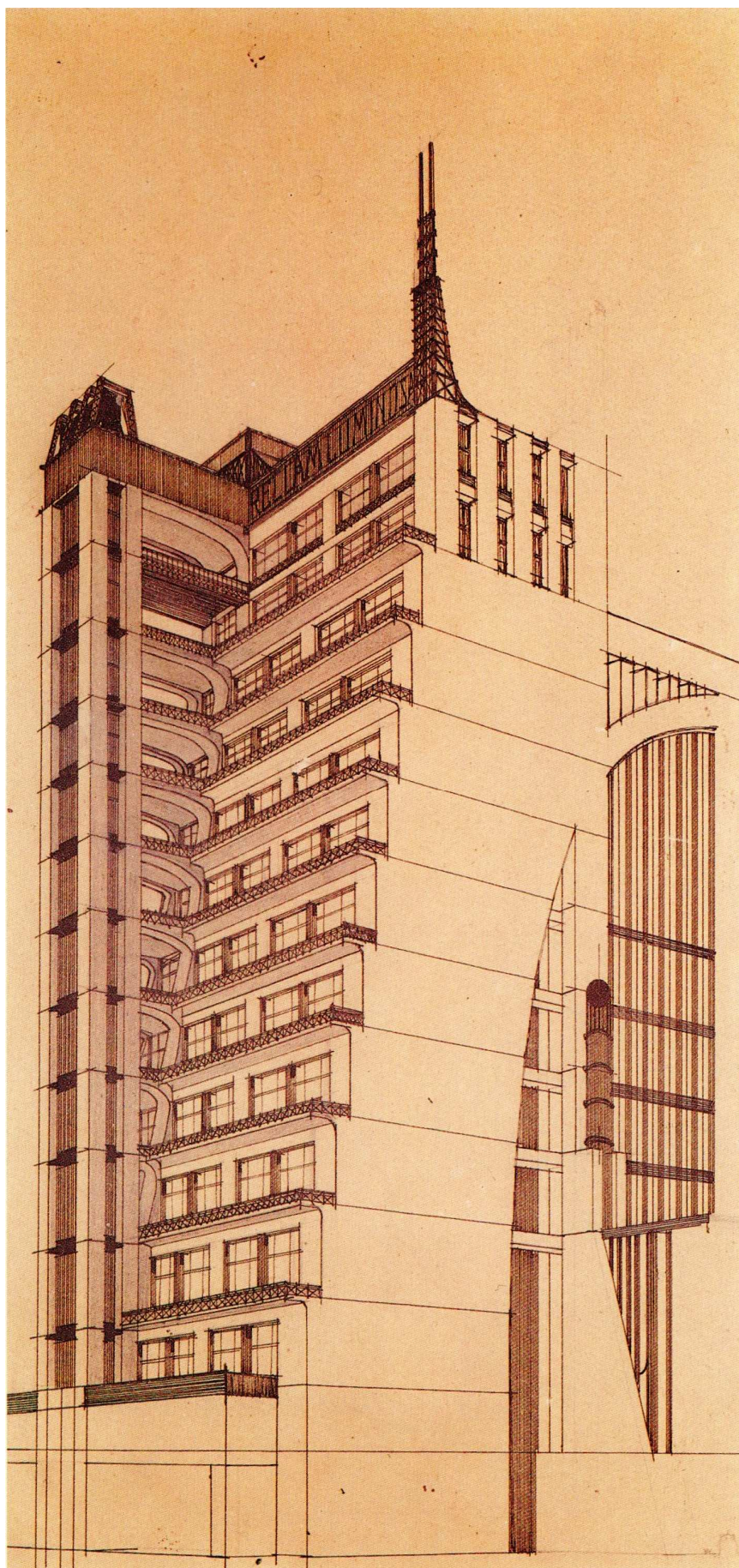


Figura 11 Antonio Sant'Elia, *Casa a gradinata con ascensori esterni*, 1914, inchiostro e matita su carta, 28,8x17,9 cm., Musei Civici, Como,

Si esalta il funzionalismo dell'architettura utilitaria e ingegneristica, che, dalla fine del XVIII secolo, afferma una propria vicenda progettuale e un proprio stile nuovo, spoglio e strettamente funzionale, disgiunto, nel corso del XIX secolo, sempre più nettamente e polemicamente dall'architettura colta e aulica, mentre l'architettura utilitaria in ferro esprimeva le nuove possibilità costruttive in termini di struttura efficace, essenziale e strettamente relativa alla funzione da assolvere.

Inoltre dalla fine del XIX secolo al ferro era subentrato il cemento armato, nuovo formidabile strumento costruttivo, che permetteva arditezze strutturali prima impensabili (fig.11).

Queste componenti confluiscono nella metropoli futurista come presupposti tecnologici e culturali specifici. Ma il modello di confronto è anche la nuova realtà della città industriale, la città nata per ragioni industriali anziché su un tramando molteplice di consuetudini antropologiche abitative e produttive storiche, la città nuova, ampiamente rappresentata dalle fabbriche, dalle industrie. E' la città di massa, la città del grande numero, sostanzialmente egitaria.

In effetti, Sant'Elia ha anticipato l'idea di città del nostro immaginario moderno e anche fantascientifico. Secondo lui, la monumentalità non doveva più riguardare soltanto gli edifici del governo o le chiese, ma mercati coperti (oggi li chiameremmo centri commerciali), stazioni, gallerie di collegamento, grandi alberghi e così via. Ferro, vetro, cemento e altri materiali non tradizionali nell'edilizia, e ogni "risorsa della scienza e della tecnica", dovevano essere impiegati non mascherandone le caratteristiche. La casa bella diventava quella *"straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità"*, mettendo in mostra la sua anima tecnologica (fig.12).

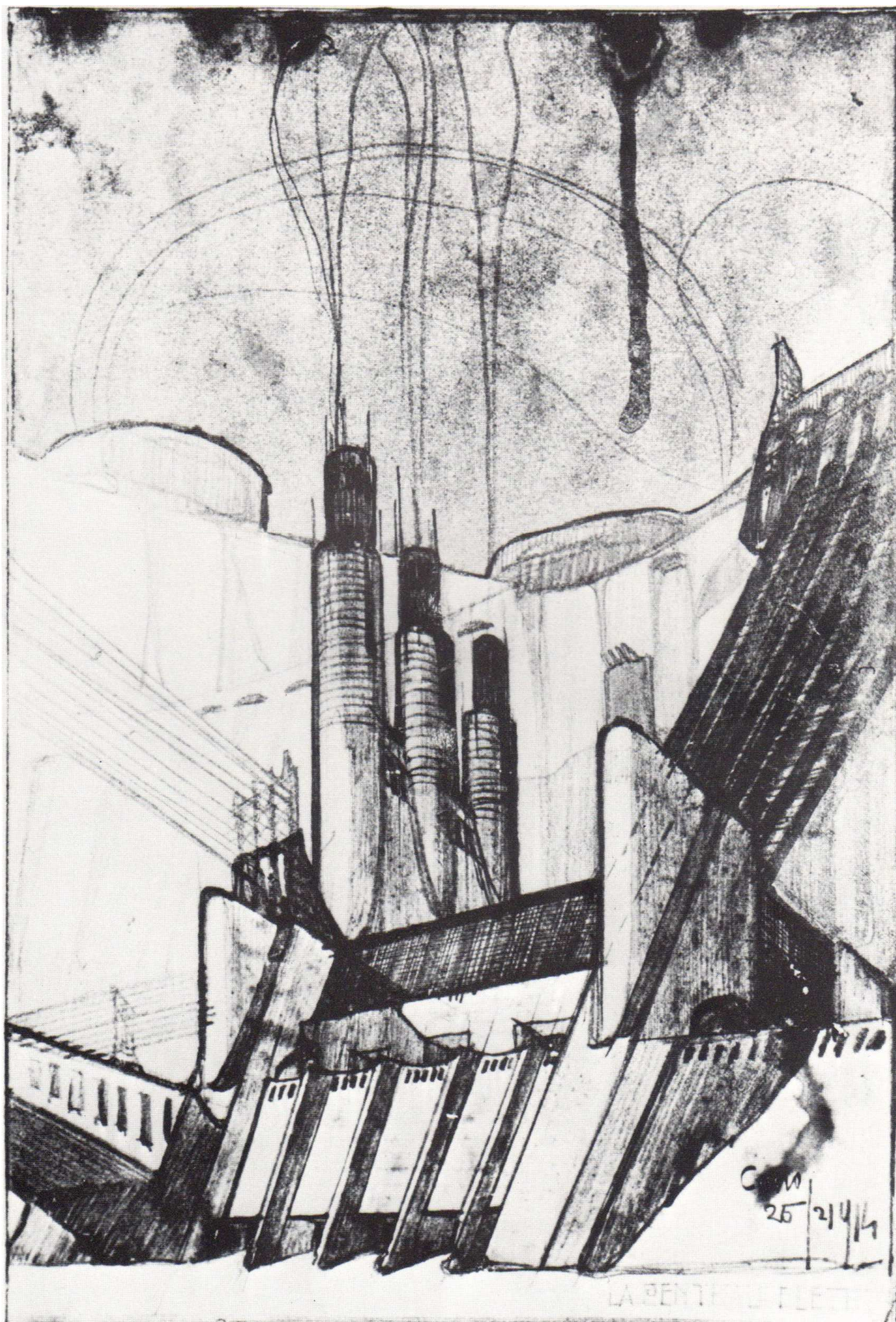


Figura 12 Antonio Sant'Elia, *Centrale elettrica*, 1914, matita e inchiostri su carta, 31x20,5 cm., Collezione privata

Alcuni aspetti della proposta futurista non erano peraltro nuovi ma riprendevano l'esperienza delle costruzioni a gradoni di Parigi della fine dell'Ottocento (le case di abitazione di Henri Sauvage, in rue des Amiraux (fig. 13) e in rue Vanvin a Parigi), erano influenzati dalla Secessione viennese (come l'edificio della Secessione del 1899) (fig. 14) e risentivano di forti suggestioni americane (come lo Schiller Building di Chicago del 1891) (fig. 15.), con l'uso di massicci contrafforti che non hanno una funzione statica e con prospettive imponenti.

Figura 13 Henri Sauvage, Case di abitazione in rue des Amiraux, 1923- 1925, Parigi



Figura 14 Joseph Maria Olbrich, Palazzo della Secessione, 1899, Vienna





Figura 15 Louis Henry Sullivan, Schiller Building , 1891, Chicago

In realtà, Sant’Elia ebbe una certa influenza sul movimento olandese del De Stijl e quasi certamente su Gropius, sostanzialmente per quella che è stata definita “un’organica architettura stradale”, ossia per la capacità nuova di integrare le tipologie edilizie con le infrastrutture, avvicinandosi a una concezione urbanistica dell’edificio, non più pensato come episodio autonomo nel tessuto urbano.

L’ideologia metropolitana, affermata sempre con coerenza, anche a costo di entrare in polemica con le direttive del regime Fascista in materia di organizzazione del territorio e di urbanistica, è stata una componente fondamentale della visione del mondo futurista. Theo van Doesburg, il fondatore del De Stijl, riconobbe nel 1929 l’originalità del contributo futurista proprio nel campo dell’integrazione urbanistica dell’abitare con la mobilità e colse l’importanza del nesso genetico che lega l’ideologia futurista alla realtà metropolitana: *“Là dove comincia la città con le sue enormi muraglie e i tubi delle sue ciminiere mette dure frontiere al paesaggio, là comincia la cultura, questa mostruosa macchina dell’ingegno, del pensiero e dell’intelligenza umana che non risparmia niente. I futuristi sono stati i primi a capirlo e lo hanno formulato una volta per tutte. Le idee futuriste non sarebbero mai potute venire dalla campagna. Dovevano nascere nella vibrazione nervosa di un centro industriale nella*

città. Così la nuova estetica diventava, anche per l'architettura, dopo quella rustica, l'estetica del contrasto, della metropoli e della cultura meccanicista".²⁸ E al fondatore di De Stijl non sfugge neppure come la mutata capacità di percezione e la rinnovata sensibilità dell'abitante della grande città costituiscano fondamentali riferimenti per l'invenzione futurista: *"Secondo me è ingiusto ritenere che queste idee, che venivano diffuse dai primi manifesti futuristi in tutto il mondo, sarebbero state malsane o esaltate. E' sbagliato ritenere che l'uomo sulla via della città e del progresso, nel quadro della tecnica, delle scienze e dell'estetica, si indebolirebbe o regredirebbe. Statisticamente è dimostrato che, anche se l'uomo dell'età urbana è diminuito di forza fisica il suo sistema nervoso si è rafforzato. Già adesso il sistema nervoso umano è in grado di sopportare cose che farebbero diventare matto un uomo del Medioevo o del Rinascimento pazzo o per lo meno malato. Attraversiamo una piazza e subiamo contemporaneamente una molteplicità di impressioni ottiche e fonetiche, le più contrastanti. Il suono, il movimento, la luce, il colore e la forma, tutto si getta nel nostro sistema nervoso con una violenza aggressiva che non ci risparmia niente. Nel mezzo di questa orchestra ottica e fonetica ci sentiamo a nostro agio e tranquilli invece di essere di cattivo umore. L'uomo moderno, prodotto da una metropoli meccanicista, non si è soltanto abituato a questa molteplicità di impressioni, ma ne avverte anche un certo bisogno"*²⁹.

Nei progetti dell'architetto Sant'Elia vi sono indicazioni profetiche che solo ora vengono comprese nel loro giusto valore. L'architettura stradale di Sant'Elia era infatti progettata in modo completamente organico partendo da una corretta nozione dell'evoluzione di tutte le funzioni stradali. Attraverso l'integrazione tra architettura e infrastrutture del sistema dei trasporti Sant'Elia riesce a concretizzare quell'aspirazione a una città moderna simile ad un immenso cantiere tumultante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte e a una casa moderna simile ad una macchina gigantesca. L'idea di un'architettura intesa come "arte rigida leggera

²⁸ A. Mariotti, *L'avanguardia italiana secondo Van Doesburg* in «Casabella» XXXVII, n. 380-1, 1973, p. 82

²⁹ Ib.



Figura 16 Sant'Elia, *La città nuova, studio*, 1914, acquerello su carta, 45,3x35,3 cm. Collezione privata

mobile”, partecipe della febbre della trasformazione, della rapidità delle comunicazioni, dove anche la facciata della casa sembra dover “*scendere, salire, scomporsi, entrare o sporgere secondo la potenza di necessità degli ambienti che la compongono*”³⁰ è sviluppata da Sant'Elia in vere proprie architetture cinetiche, nelle quali il movimento in atto subentra a quello virtuale (fig.16). Si dischiude così una prospettiva di ricerca che

travalica la semplice estensione dei principi del dinamismo plastico alla sfera dell'architettura che troverà le sue più coerenti enunciazioni ed esemplificazioni negli scritti e nei disegni di Virgilio Marchi (fig. 17), il più importante interprete di una linea che ha i suoi ispiratori in

³⁰ cfr. nota 3

Balla e Boccioni ed è destinata a sfociare in costruzioni spesso impropriamente definite “espressionistiche” per il loro carattere di grandi sculture abitabili.

"Che una pittura, una scultura, una poesia, una musica, bastino da sole a presentarsi come costruzioni artistiche definitive può darsi; ma può darsi altresì che risultino, singolarmente, elementi particolari di una sintesi più complessa che prenda espressione dal loro scambievolmente fondersi. Come gli addendi d'una somma rispetto al totale. (...) Si va oltre il concetto comunemente inteso delle così belle arti per una unità più assoluta che è quella dell'universo.

Fin dalle prime volte in cui parlammo di architettura futurista, dopo Antonio Sant'Elia³¹, e fin da quando ne pubblicammo le prime idee³² affermammo: Dovremo rifare la casa fin dalle fondamenta, perché dovremo rifare totalmente la forma ossia l'assieme dei volumi che adatteremo alle esigenze pratiche più urgenti. Intendevamo dire che la questione del rinnovamento estetico dell'architettura risiede in una ricerca nuova delle masse e dei corpi di fabbrica. Chiamiamo in aiuto a questo problema l'invenzione dei nuovi materiali da costruzione, la loro leggerezza, la loro adattabilità a svariate forme di novità e di originalità. Sarà giusto però riconoscere, assieme ad Antonio Sant'Elia che "le moderne invenzioni scientifiche e i nuovi materiali da costruzione, i nuovi calcoli sulla resistenza dei materiali, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici"³³. (fig. 18)

³¹ Conferenze: Giugno 1918 alla Scuola Bombardieri, Sassuolo - Marzo 1919 alla Un. Popol. di Siena - Luglio 1922 al Primo congresso per la difesa dell'architettura rurale a Capri - Giugno Novembre 1922 e maggio 1923 alla Casa d'Arte Bragaglia, Roma

³² “Dinamo” giugno/luglio 1919; “Roma Futurista”, settembre 1919 e febbraio 1920; “Testa di Ferro”, agosto e settembre 1920; “Cronache d'attualità”, maggio e ottobre 1922; “Centauro”, gennaio e febbraio 1923; “Il Concilio”, giugno 1923; “Patria” marzo 1923.

³³ V. Marchi, *Architettura futurista*, Foligno, Franco Campitelli Editore, 1924, pag. 11 e segg.



Figura 17 Virgilio Marchi, *Città futurista*, 1919, tempera su carta intelata, 180x145 cm., Collezione privata

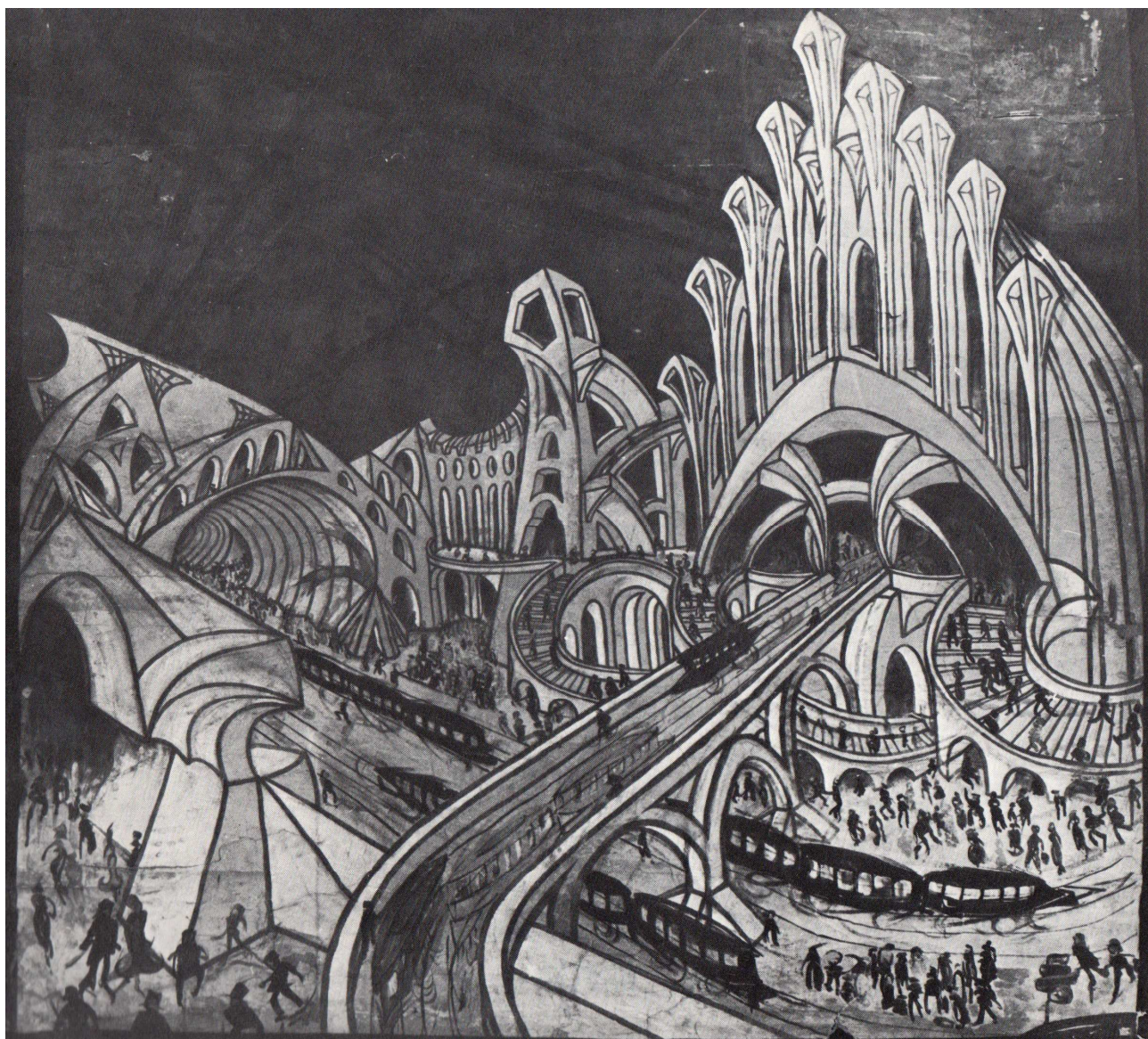


Figura 18 Virgilio Marchi, *Città futurista*, 1919, tempera su carta intelata, 145 x180 cm., Collezione privata

Al protorazionalismo architettonico di Sant'Elia e Marchi si affiancheranno le proposte plastiche e pittoriche e di Balla, Depero e Prampolini e in genere degli artisti romani.

Enrico Prampolini e Giacomo Balla, pur insistendo quasi sugli stessi valori, si appoggiano più sull'estetica che sulla progettazione, dando così vita a un secondo filone ispiratore dell'architettura futurista. Del resto, sia Prampolini che Balla non erano architetti, anche se il primo costruirà nel 1928 il Padiglione Futurista all'Esposizione nazionale delle arti decorative e presenterà, molti anni dopo, dei progetti per la costruzione dell'E42 di Roma (fig.19-20)

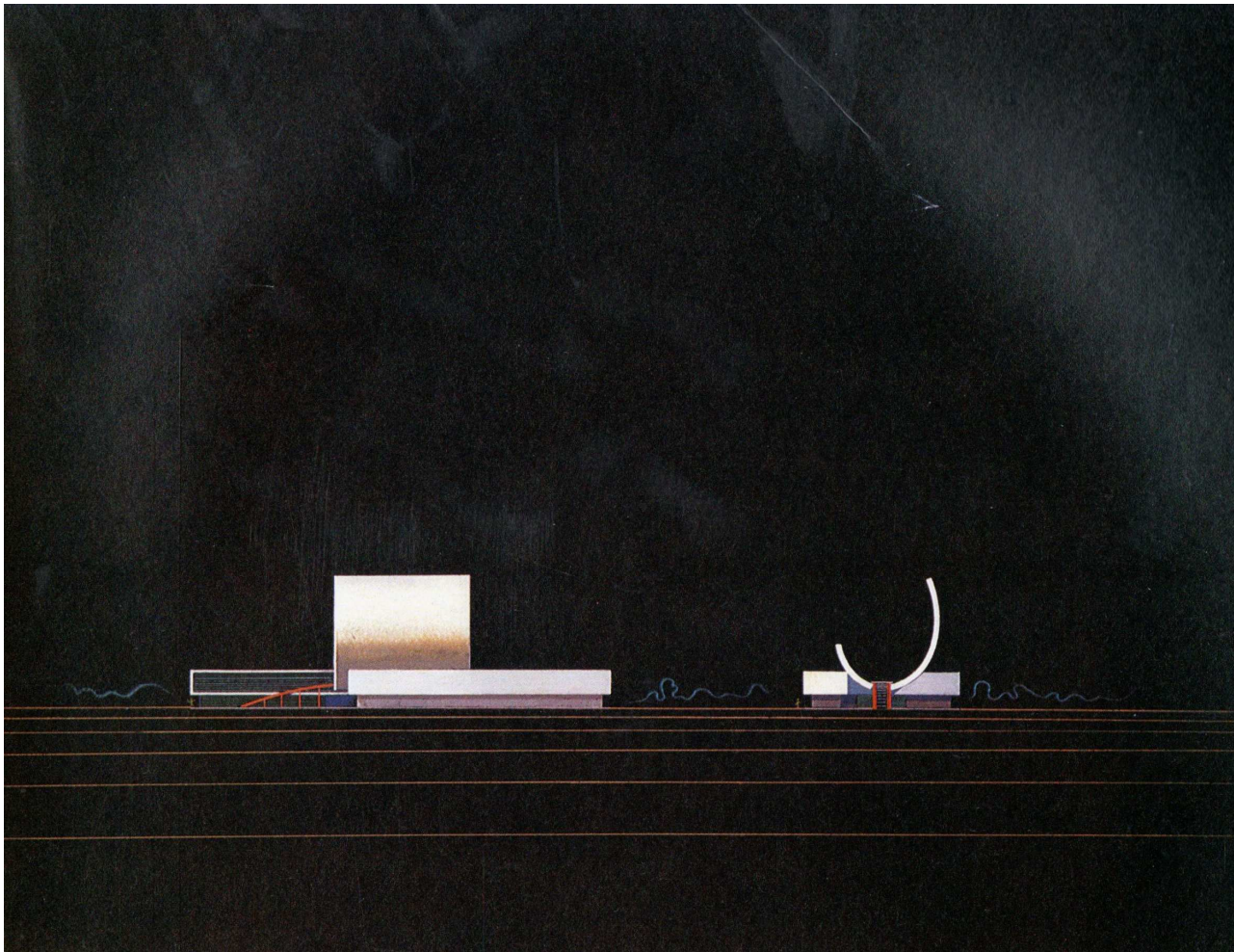


Figura 19 Enrico Prampolini, *Progetto per architettura polimaterica per l'E 42*, 1940-41, tempera su cartoncino nero, 47x67 cm., Collezione privata

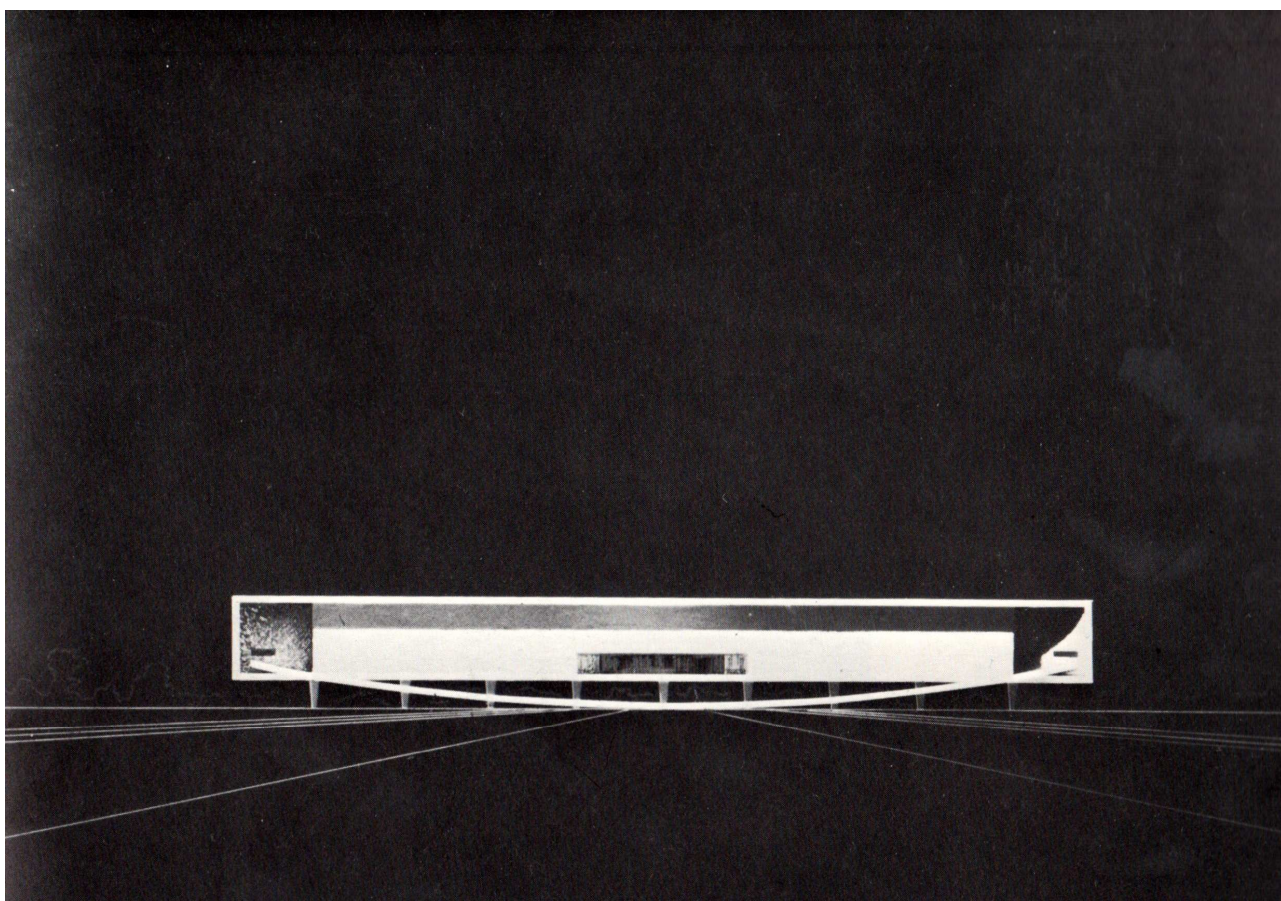


Figura 20 Enrico Prampolini, *Progetto di architettura polimaterica per l'E42*, 1940-41, tempera su cartone nero, 47,5x63 cm., Collezione privata



e Giacomo Balla, che comincia ad interessarsi di arti applicate nel 1912, realizza nel 1919 l'arredo della sua casa a Roma (fig.21-22), progettando mobili con piani incastrati e vivacemente colorati. Il colore diventa il fattore costitutivo della realtà, per Balla

essenziale nella comunicazione emotiva.

Figura 21 Giacomo Balla, Sedia, 1918, legno dipinto, 102x37x41 cm. Collezione privata

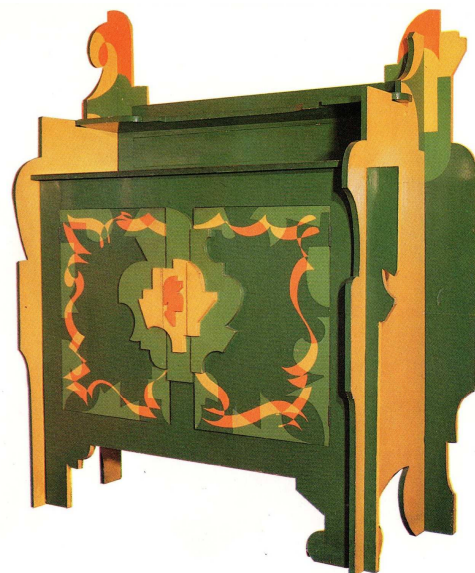


Figura 22 Giacomo Balla, Armadio per sala da pranzo, 1918, legno dipinto, 188x154x55 cm. Collezione privata

Prampolini tra la fine del 1913 il 1914 scrive: “ l’abitazione futura e l’architettura futurista saranno una conseguenza degli elementi atmosferici delle forme e dello spazio, originate per evoluzioni di necessità intrinseche alla vita umana futurista”. (...) “Essendo la vita futurista dell’aria, della luce (energie naturali) e della forza (energia artificiale), l’architettura futurista dovrà essere plasmata ed esteriorizzata da queste tre entità energetiche che amalgamate tra loro creano un’unica entità astratta che io chiamo diatesi sferica, conseguenza astratta di energie , che stabilisce il rapporto – valore fra l’influenza naturale dell’atmosfera e le necessità materiali dell’uomo”³⁴. Per Prampolini così come il rinnovamento della pittura e della scultura è avvenuto grazie al “*dinamismo plastico e pittorico futurista, con la ricerca dello stile del movimento, degli stati d'animo, della scultura d'ambiente creato dal Boccioni così il rinnovamento architettonico è avvenuto mediante la ricerca e la concezione dello stile atmosferico, delle sagome atmosferiche; della diatesi sferica o costituzione fisica dell'architettura futurista*”³⁵.

³⁴ cfr. nota 3

³⁵ Ib.

Anche per Boccioni la decoratività di un edificio viene affidata all'esposizione delle sue parti strutturali, alle giunzioni ed ai raccordi tra i diversi materiali, rispettandone la natura e sottolineandone la presenza attraverso il colore, per esempio dipingendo con tonalità violente i bulloni. Così per Boccioni *"È un errore bestiale il far scomparire dalla costruzione queste materie mascherandole truccandole con intonachi, stucchi finti marmi e altre simili volgarità dispendiose e inutili"*³⁶. Si assiste quindi a un rovesciamento dell'impostazione di Sant'Elia: la simmetria non deve prevalere sull'utilità e sono gli ambienti interni a essere assimilati a un motore, quanto a massimo rendimento, mentre l'esterno deve essere sacrificato all'interno, anzi ne deve essere una proiezione. La rottura della simmetria, componente tradizionale di ciò che è definito bello, diviene quindi uno dei fattori costitutivi della nuova estetica.

L'istanza futurista di innestare una componente dinamica dell'architettura registra una significativa evoluzione nella direzione della prefigurazione di organismi urbani mutanti per mobilità dei loro elementi costitutivi, con proiezioni avveniristiche la cui importanza può essere sminuita dal fatto di essere rimaste vagheggiamenti letterari privi di esemplificazioni grafiche.

Nell'immaginario metropolitano dei futuristi un'altra idea portante è quella della città come luogo di espansione dell'attività percettiva e di incentivazione della vita nervosa attraverso una multiforme stimolazione dei sensi, come ha intuito van Doesburg nel già citato articolo del 1929. Un'analoga concezione della metropoli moderna è riproposta da Virgilio Marchi in un articolo del 1921, dove sostiene che *"la città futurista renderà i cervelli più elastici e attivi; le volontà saranno pizzicate da nuovi stimoli; i desideri si moltiplicheranno come tanti microorganismi irresistibili invadenti ogni essere in un genere tutto nuovo di infezione eccitante e benefica"*³⁷.

³⁶ cfr. nota n.7

³⁷ V. Marchi, *Scenografia Futurista*, in «Cronache d'attualità» Roma, V, n. 9-11 agosto-ottobre 1921, pp. 94-99.

La metropoli è dunque vista come luogo d'espansione della vita percettiva e di incessante e multiforme stimolazione dell'attività sensoriale. Quella che in definitiva Marchi comincia a delineare è l'immagine di quella "città della pubblicità" che nel 1927, diverrà più esplicita nell'apologia di Marinetti degli "avvisi luminosi", accolti come *"i fiori eccitanti, i frutti succosi e putti danzanti della nuova estetica del ferro veloce e dell'audace cemento armato"*.³⁸

Il grande merito di Sant'Elia è di aver intravisto un ambiente che aveva bisogno di suoi particolari edifici, quindi, di suoi organismi estetici ben determinati. Forse la sua massima guida teorica è stata quella che sosteneva l'unione stretta dell'uomo al suo ambiente *"armonizzare l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose con una proiezione del mondo dello spirito"*.³⁹ Tale concezione andava affermandosi del resto nelle arti plastiche e costituisce quel problema spaziale affatto nuovo che l'architettura, come forma d'arte propriamente figurativa, non poteva ignorare.

Alla luce di quanto esposto, ossia che ad un'attività di immaginazione progettuale architettonica futurista si cominciano ad allineare numerosi e differenziati documenti, al di là del tradizionale unico riferimento a Sant'Elia, sembra più che mai lecito rivalutare una presenza architettonica futurista, nel quadro dei diversi aspetti d'intervento creativo che costituiscono appunto la *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, da riconoscere perciò non appendicolare, ma in certo modo centrale.

La progettazione di architetture per la città moderna continua ad essere un tema centrale per gli artisti e gli architetti che aderiscono al futurismo, o ad esso si avvicinano come compagni di strada, fino l'ultimo scorcio degli anni Trenta. A ricerche che idealmente si ricollegano ai filoni dell'immaginario metropolitano più specifici, si alternano numerose proposte che rivelano un nuovo campo di azione: "l'ambientazione futurista," come descritta magistralmente da Crispolti *"una dimensione che si pone quale tramite determinante tra la "ricostruzione*

³⁸ F. T. Marinetti *Contro gli spegnitori di Milano*, in «Futurismo», II, n. 1, 1933

³⁹ cfr. nota n. 10

*futurista" della città in metropoli, e lo spazio quotidiano più prossimo, ove intervenire in attivazione immaginativa e ludica"*⁴⁰.

I. 3. L'estensione dell'intervento architettonico

Queste istanze futuriste di rinnovamento architettonico adeguato alle tensioni della vita moderna, metropolitana e di massa non si risolvono soltanto nelle immagini avveniristiche metropolitane propriamente architettoniche in senso costruttivo. Tenendo in considerazione i diversi settori d'intervento creativo, come d'altra parte i diversi ambiti e luoghi d'attività, l'ambientazione futurista rappresenta la prova di una possibilità della "ricostruzione", forse più praticabile dell'architettura e indubbiamente fruibile nel quotidiano e, proprio nel quotidiano, rappresenta una sorta di delega a costituire una dimensione della presenza estetica più prossima, una sorta di ambiente-opera "(...) *l'anello chiave tra l'arco più ampio della "ricostruzione" e lo spazio concreto della pratica vitale, il campo dell'immediatezza prossemica. (...) "*⁴¹.

L' ambientazione futurista nasce dunque come applicazione della teorizzazione stessa della *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, non è semplicemente il segno di un'applicazione decorativa dei principi futuristi, ma il segno di una nuova prospettiva di ricerca. D'altra parte l'ambientazione futurista non è un progetto in astratto slegato dal suo contesto bensì la totalizzazione dello spazio vivibile dell'ambiente quotidiano; un adeguamento alle più intime ragioni della vita rinnovata dalla tecnologia, dall'industria e dalla modernità.

L'origine dell'ambientazione futurista è forse in quel nodo sul quale riposa tutta la teorizzazione della *Ricostruzione Futurista dell'Universo* , implicando ogni termine dello spazio quotidiano. L'ambientazione futurista nasce dunque come applicazione della teorizzazione stessa della ricostruzione dell'universo.

⁴⁰ E. Crispolti, *Attraverso l'architettura Futurista*, 1984, Modena, Fonte d'Abisso p. 38

⁴¹ Ib.

La consapevolezza e intenzionalità sinestetica portano alla formulazione del "complesso plastico", che ne è il nuovo adeguato oggetto estetico.

*"Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico delle tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico."*⁴² (fig. 23).

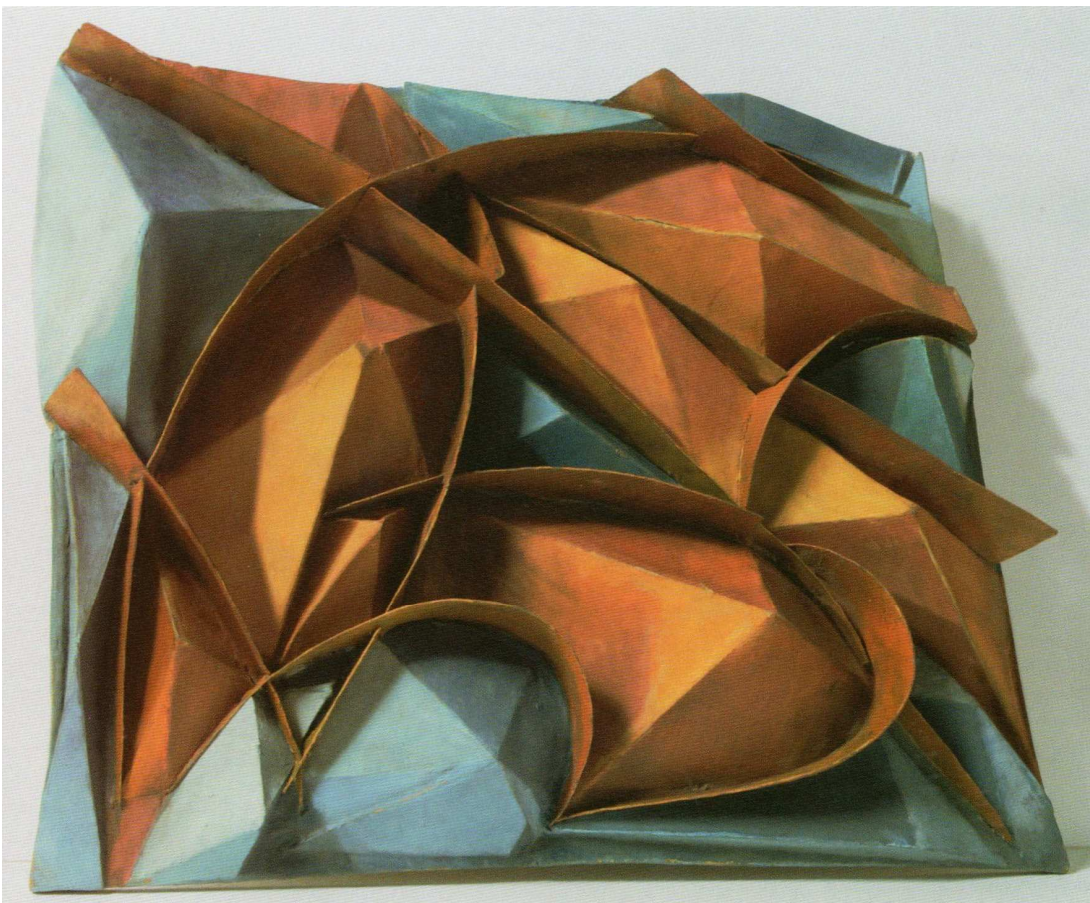


Figura 23 Giacomo Balla, *Complesso plastico colorato di frastuono + velocità*, 1914, legno, cartone e lamine di stagno colorate ad olio, 52x60x7 cm. Collezione privata

L'idea dei complessi plastici proposta dal Manifesto era nata tre anni prima. Nel *Manifesto tecnico della Scultura futurista*⁴³ Boccioni teorizza l'assemblaggio delle materie più diverse,

⁴² Cfr. nota 1

⁴³ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della Scultura futurista*, 11 aprile 1912

cioè il principio di una radicale estensione del collage cubista, parlando non più di scultura ma di "insieme scultoreo" per definire queste nuove opere polimateriche (fig.24).



Figura 24 Umberto Boccioni, *Dinamismo plastico: cavallo + case*, 1914, legno, cartone, latta, rame, colore a olio, 66x122 cm., The Peggy Guggenheim collection., Venezia

Il dinamismo plastico è per lui una legge generale di «simultaneità» (dei punti di vista) e «compenetrazione» (dei piani spaziali), è la concezione lirica delle forme interpretate nell'infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo, tra ambiente e oggetto, fino a formare l'apparizione di un tutto: ambiente più oggetto.

Nel 1913 Balla ricorre al cartoncino oro o al cartone ondulado per superare l'inerzia statica del piano bidimensionale della tela.

I futuristi sono alla ricerca di un nome per definire queste nuove opere dal carattere ibrido che esulano dai generi tradizionali delle opere d'arte.

Depero nel 1914 introduce per la prima volta la definizione "complesso plastico" (fig. 25-26) in un manifesto che rimarrà inedito: *"Il complesso plastico" è "poesia+pittura+scultura+musica plasticità complessa rumorista-pittorica-psichica indica onomatopee ed equivalenti grafici di rumori, equivalenti fonoplastici, equivalenti psicoplastici."*⁴⁴

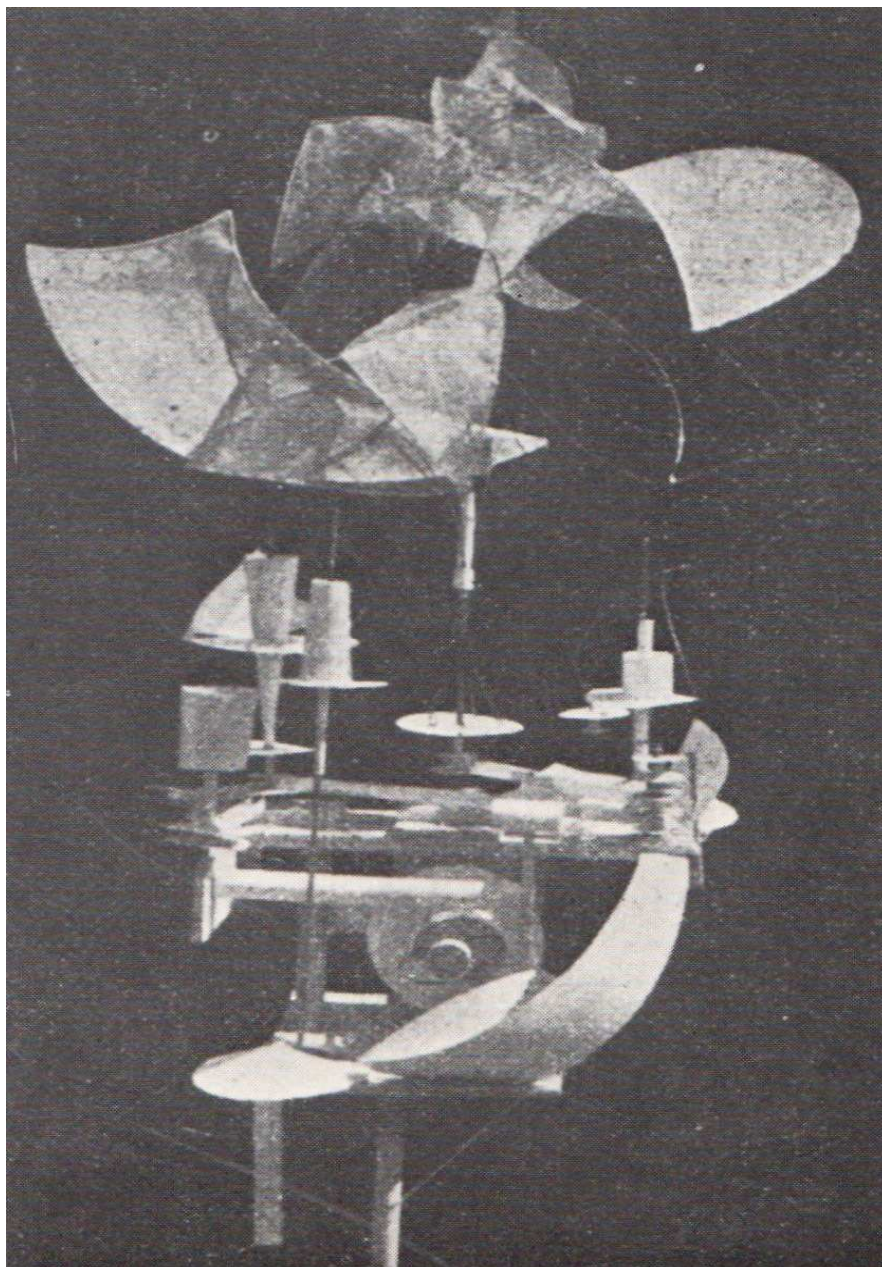


Figura 25 Fortunato Depero, *Complesso plastico colorato motorumorista di equivalenti in moto*, 1914-15, vetri colorati, cartoni, stagnole, fili metallici, legno, tubi, pulegge (distrutto) da Fortunato Depero, *Fortunato Depero, nelle opere e nella vita*, Legione Trentina, Trento 1940, p. 37

⁴⁴ Depero, *Complessità plastica-Gioco libero futurista - L'essere vivente artificiale*, 1914 bozza di Ricostruzione Futurista dell'Universo . pubblicata da Bruno Passamani in *Fortunato Depero*, cat. mostra, Museo Civico, Palazzo Sturm, Bassano del Grappa, 1970

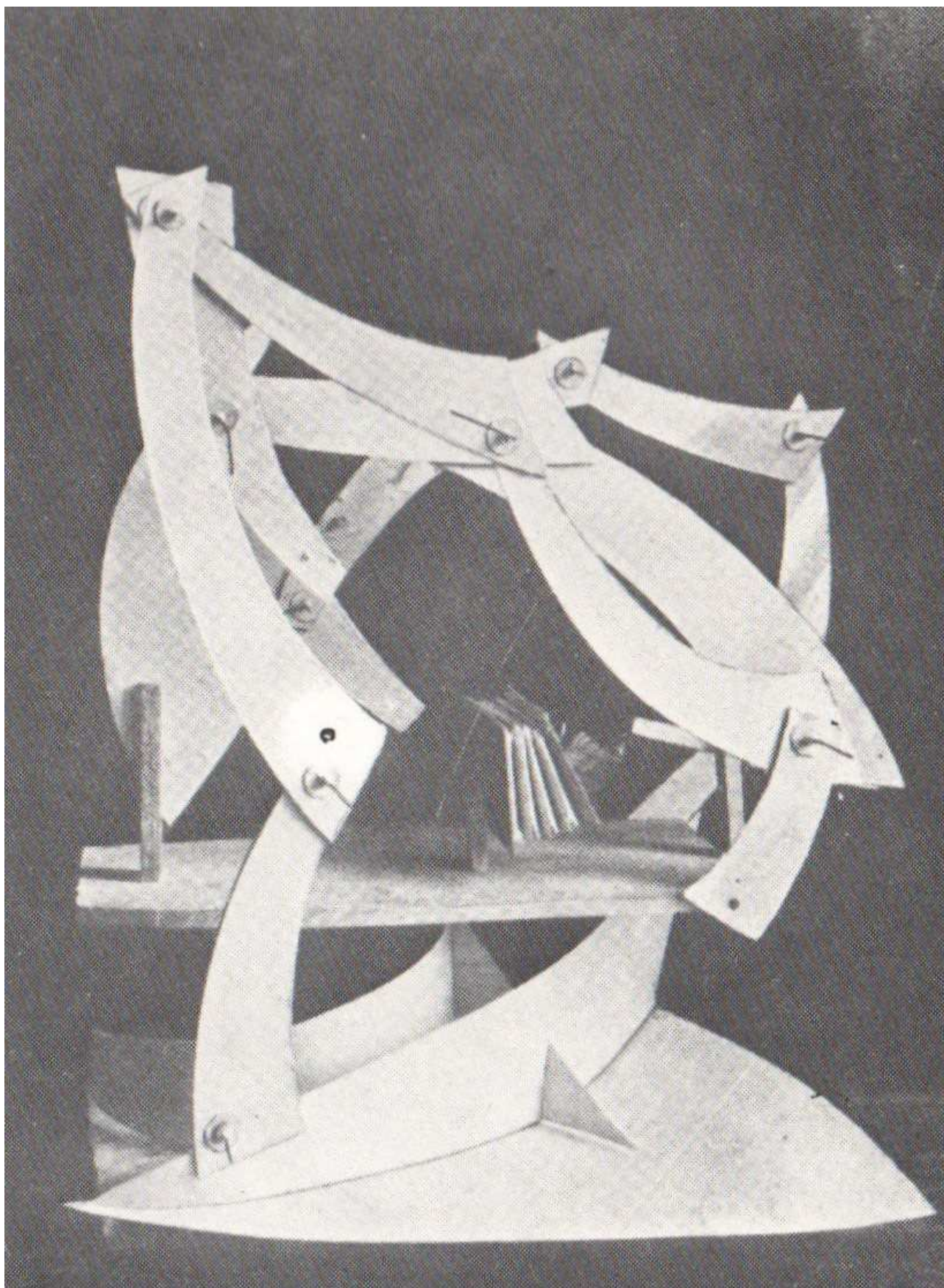


Figura 26 Fortunato Depero, *Complesso plastico motorumorista simultaneo di scomposizione a strati*, 1914-15 (distrutto) da Fortunato Depero, *Fortunato Depero, nelle opere e nella vita*, Legione Trentina, Trento 1940, p. 37

Prampolini sostiene che il "*desiderio di avvalorare in un'unica sintesi queste sensazioni, plastiche, cromatiche, architettoniche, di moto, rumore, odore, ecc., ha trovato una base di sviluppo, un'espressione materiale con la creazione dei complessi plastici, o costruzioni-assolute di moto-rumore, che compendino, esprimano con equivalenti astratti la sensazione, l'emozione suscitataci da un qualunque elemento realistico. (...) la pittura, la scultura, l'architettura e tutte le altre arti non hanno più valore, essendo impotenti di raggiungere (separatamente) quell'efficacia emotiva, quel risultato d'espressione materiale, parallelo. Poiché, come si può dinanzi ad un aspetto di vita, ritrovare le sensazioni di moto rumore, odore plasticità, ecc., su di uno sfondo piano colorato, quando naturalmente le nostre emozioni psichiche ci hanno suggerito un'infinità di valori plastici, architettonici, di odore, moto, rumore, essenziali quanto quelli cromatici? Perché ridurre tutto ciò ad una semplice descrizione pittorica?*"⁴⁵

I complessi plastici vogliono appunto essere un insieme concretato di rumori, odori, luci, colori, forme e materie in movimento.

Il manifesto di Balla e Depero rilancia le idee fino ad allora sperimentate, rinnovando l'impegno sperimentale e aprendo nuovi territori per la ricerca futurista. Il tema del manifesto non è semplicemente un ipotetico aggiornamento futurista delle arti applicate, ma piuttosto la ricerca di una nuova forma d'arte che possa esprimere la necessità di uscire da un piano definito d'azione, cioè l'arte oggettuale esemplificata dal complesso plastico.

La nuova immagine tende a costruire una relazione emozionale involvente, ambientale e l'immagine che nasce non accentua le distinzioni, ma sottolinea una continuità, che è di materia, di materialità urbana.

La conquista della terza dimensione dello spazio, inerente all'insieme polimaterico e cinetico, si riflette quindi anche in un approccio teorico dell'architettura. Si estende la creazione dei complessi plastici o costruzioni assolute di moto rumore alla dimensione architettonica e

⁴⁵ E. Prampolini, *Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*, da "L'Artista Moderno", a. XIV, n. 9, Torino, 10 maggio 1915, pp. 149-151

urbana, un passaggio che è come dall'embrionale al pratico, da espressioni di arte, pura attraverso l'applicazione materiale, all'architettura futurista.

Lo spazio architettonico non è semplicemente articolato plasticamente o decorato ma una vera e propria estensione dell'intervento plastico alla spazialità ambientale (fig. 27).



Figura 27 Giacomo Balla, *Progetto di ponte della velocità*, 1913, tempera su collage su carta intelata, 91x133 cm., Collezione privata.

Fillia, (Luigi Colombo) esponente principale del futurismo torinese, uno dei protagonisti della teorizzazione della "ricostruzione" soprattutto attraverso gli scritti e la direzione di riviste, scrive: *«La nuova architettura richiede una pittura che non sia unicamente ornamentale, cioè motivi di forma e di colore in armonia con l'ambiente, perché la nuova architettura ha i suoi valori ornamentali nei materiali stessi che la compongono, nello splendore geometrico delle sue linee; la nuova architettura non può accogliere dei quadri della così detta arte "pura", cioè lontana dalla vita intensa e appassionante del presente, perché inadatti a dare emozione e gioia agli uomini d'oggi; la nuova architettura vuole una pittura che sia la sintesi*

*della vita moderna, che contenga le forze e le bellezze di tutta l'organizzazione civile. Una pittura che riveli alla nostra sensibilità le profondità e i misteri della nostra epoca, è inadatta alla casa moderna».*⁴⁶

L'atteggiamento che assumono i futuristi di fronte al mondo è infatti quello esplicitamente "inglobante", di un libero potere sulle cose e l'energia che le attraversa. Alla ricerca di una nuova realtà sensoriale, i futuristi producono gruppi ed insiemi di materiali dai "complessi plastici" alle "camere tattili", che formano un'unità sintetica di totalizzazione pratica tra arte e vita.

Non più l'opera circoscritta, per quanto aspirante ad un emblematico rapporto ambientale, ma la realtà di un ambiente-opera, la fisicità del rapporto con la materia è intesa ormai senza necessarie mediazioni concettuali, si impone nell'evidenza del proprio spazio.

La nuova architettura richiede una nuova interpretazione plastica delle superfici spaziali fondata sulle nuove realtà della tecnica moderna.

«... Con la compenetrazione dei piani e con la simultaneità d'ambiente noi abbiamo data l'influenza reciproca degli oggetti e la vitalità-ambiente della materia (intensità ed espansione di oggetto + ambiente) con le analogie plastiche noi allarghiamo fino all'infinito il campo di queste influenze, continuità, volontà e contrasti la cui forma unica e creata dalla nostra sensibilità plastica e l'espressione di vitalità assoluta della materia o del dinamismo universale (intensità ed espansione dell'oggetto+ambiente, attraverso tutto l'universo, fino alla differenza specifica)... Io prevedo perciò la fine del quadro e della statua. Queste forme d'arte, malgrado il nostro spirito innovatore, limitano la nostra libertà creativa ed hanno in se stesse i loro destini: musei, salotti di collezionisti, uno più passeista dell'altro.

⁴⁶ Fillia, *La pittura nell'Architettura moderna*, in «Il Lavoro Fascista», 8 febbraio 1933

Invece le nostre creazioni plastiche devono vivere all'aria aperta e completarsi in insiemi architettonici, con i quali divideranno la cooperazione attiva del mondo esteriore di cui esse rappresentano l'essenziale specifico.»⁴⁷

Già tra la fine degli anni Dieci e l'inizio dei Venti i futuristi si impegnano nella realizzazione di ambientazioni private e nell'allestimento di mostre la cui caratteristica principale era data dagli effetti di spiazzamento fantastico-immaginario che dovevano evocare suggestioni avveniristiche di una dimensione ambientale futura e sollecitare, al contempo, una nuova condizione percettiva ed emotiva dei fruitori. Inizia così l'affermazione, o forse un tentativo di affermazione, di questa opera totale ambientalmente realizzata.

Balla realizza ambientazioni nella sua casa di Via Porpora. Nel 1921, lo stesso Balla, realizza il "Bal Tic Tac", nel 1921-22 Depero il "Cabaret del Diavolo". A Roma un'intensa attività di progettazione d'ambientazione e d'arredo svolge la "Casa d'Arte Italiana" animata da Prampolini. Nasce la nuova arte decorativa futurista che si affermerà a Parigi nell'Esposizione Internazionale d'Arti Decorative e Industriali. Nel 1925-26 Pannaggi realizza l'ambientazione di casa Zampini ad Esanatoglia (Macerata). Nel 1927 Depero propone l'architettura tipografica nella biennale di Monza e Fillia realizza a Torino l'"Ambiente Novatore".⁴⁸

Il futurismo si apre così ad una dimensione dell'intervento creativo propriamente ambientale caratterizzata sia dall'uso di materiali artificiali e da un cromatismo acceso sia dalla ricerca sui complessi plastici polimaterici.

Marinetti, Benedetta, Azari e Fillia, nel testo introduttivo alla Mostra alla Galleria Pesaro nel 1927, indicano le prospettive della nuova ricerca pittorica futurista: *"Superata la pittura come stemperamento di colori lisci su piatte superfici, si entra nel vasto campo dei complessi plastici*

⁴⁷ Severini G., *Le analogie plastiche del dinamismo*, Manifesto Futurista, 1913, da A. Umbro, *Futurismo*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1976 p. 171-177

⁴⁸ Cfr. cap. IV

polimaterici rumoristi in cui visivamente tattilmente si odono i rapporti fra colore e materia, fra forma e peso, fra calore ed emotività."⁴⁹

Di qui la via è aperta a tutta la pratica ambientale dei tardi anni Venti e Trenta che affronteremo nel terzo capitolo.

I. 4. Una nuova prospettiva di ricerca: la plastica murale

Nel dopoguerra, la morte di Boccioni e di Sant'Elia, unitamente alla defezione di Severini e di Carrà, crea un pericoloso vuoto nelle file futuriste, incrinando la compattezza del movimento; il movimento futurista si trova così a fronteggiare una congiuntura di comprensibile smarrimento.

Allo stesso tempo, si iniziano a definire delle prospettive diverse di ricerca: da una parte il dinamismo e cromatismo puro tendenzialmente astratti e dall'altra il passaggio dal dinamismo futurista alla costituzione di valori plastici.

Marinetti, in occasione della Grande Esposizione Nazionale Futurista tenutasi a Milano, Genova e Firenze nel 1919, all'indomani della conclusione del conflitto mondiale, identifica così le tendenze futuriste: 1. "pittura pura" caratterizzata da "chiaroscuro e di puri valori plastici"; 2. "Dinamismo plastico", cioè "sintesi dinamica dell'universo come forze, simultaneità di tempo-spazio + sintesi forma-colore"; "decorativismo dinamico futurista a tinte piatte"; 4. *"stato d'animo colorato, senza preoccupazioni plastiche", che "segna lo straripamento della pittura nella letteratura, e si riallaccia alla sensibilità delle tavole parolibere"*.⁵⁰

Roma diviene il centro della nuova attività creativa futurista, il sodalizio operativo Balla, Prampolini e Depero è volto a proseguire la *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, a

⁴⁹ Marinetti, Benedetta, Azari e Fillia, *Mostra di Trentaquattro pittori futuristi*, cat. mostra, Milano, Galleria Pesaro, 1927

⁵⁰ cfr. E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Bari, 1986, pp. 22-23

praticare un dinamismo plastico teso in particolare alla configurazione di un "complesso plastico". I futuristi sono alla ricerca della *"creazione di complessi plastici, o costruzioni assolute di moto rumore, che compendino, esprimano con equivalenti astratti la sensazione, l'emozione suscitateci da qualunque elemento realistico"*⁵¹ definite da Prampolini *"costruzioni assolute di moto -rumore che riuniscono in sé non solo i valori materiali di tutte le arti, ma tutte le sensazioni che sino ad ora erano fissate singolarmente da ciascuna arte."*⁵²

Ed è proprio all'inizio degli anni Venti che alle evoluzioni delle tendenze futuriste si innesta un processo di acquisizione di costruttività plastica stereometrica che si appella appunto al riscontro immaginativo analogico immaginativo "meccanico".

E' l' "arte meccanica", formulata tra i futuristi romani Pannaggi, Paladini e Prampolini e i futuristi torinesi Fillia e Diulgheroff il momento fondamentale della ricerca pittorico-plastica che costituisce la base linguistica operativa degli anni seguenti.

Con la formulazione dell' "arte meccanica" intendono definire la possibilità dei valori nuovi della civiltà meccanica e industriale, anche proprio in senso plastico, esaltando la nuova artificiale psicologia, la meccanica sensualità. Il documento che raccoglie queste nuove idee è il manifesto *L'arte meccanica* (fig.28) firmato da Prampolini, Pannaggi e Paladini pubblicato nella rivista "Noi"⁵³ preceduta da una stesura più breve apparsa in "La Nuova Lacerba" qualche mese prima⁵⁴ e da un articolo di Prampolini *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica nell'arte* pubblicato in "De Stijl"⁵⁵ *Sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in acciaio. Anche noi macchine, anche noi, meccanizzati! (...). Noi futuristi imponiamo alla macchina di strapparsi dalla sua funzione pratica, assurgere nella vita spirituale e disinteressata dell'arte, e diventare un'altissima e feconda ispiratrice. (...) della Macchina*

⁵¹ E. Prampolini, *Costruzione Assoluta di moto-rumore*, da "L'Artista Moderno", Rivista illustrata d'arte applicata, a. XIV, n. 9, Torino, 10 maggio 1915 pp. 149-151

⁵² Ib.

⁵³ *L'arte meccanica*, in "Noi", a. I. n. 2, Roma, ottobre 1922

⁵⁴ *L'arte meccanica*, in "La Nuova Lacerba", a. I. n. 1, Roma, 20 giugno 1922

⁵⁵ E. Prampolini *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica nell'arte*, in "De Stijl", a. V, n. 7, luglio 1922.

L'ARTE MECCANICA

MANIFESTO FUTURISTA

Ciò che noi chiamiamo l'Arte meccanica, cioè la Macchina adorata e considerata come simbolo, fonte e maestra della nuova sensibilità artistica, è nata col primo Manifesto Futurista, nel 1909, nella più meccanica città d'Italia: Milano. Questo primo Manifesto, pubblicato dal *Figaro*, tradotto in tutte le lingue e lanciato a molte centinaia di migliaia di esemplari, conteneva idee che sconvolsero e mutarono le anime degli artisti di tutto il mondo:

« Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alto esplosivo... un'automobile ruggente che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia.

« Noi canteremo le grandi folle... il vibrante fervore notturno degli arsenali... le officine... i ponti... i piroscafi avventurosi... le locomotive... e il volo scivolante degli aeroplani... »

Subito dopo Marinetti sviluppa il suo pensiero nel manifesto *Uccidiamo il Chiaro di Luna* e nel volume *Le Futurisme* (Paris 1911), che glorifica l'Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina. Nel 1911, appare il volume di versi liberi *Aeroplani*, di Paolo Buzzi. Nel 1911-1912 corrono per il mondo le Esposizioni futuriste, che impongono la nuova sensibilità di compenetrazione, simultaneità, dinamismo plastico, formata nella passione ardente per la Macchina. Ai primi iniziatori, Boccioni, Balla, Russolo, Carrà, Severini, si uniscono: Depero, Prampolini, Funi, Dudreville, Sant'Elia, Soffici, Sironi, Galli, Baldessari, Marasco. Nell'ottobre 1911 Marinetti crea le Parole in libertà *Battaglia Peso + odore*, libera esaltazione delle forze meccaniche della guerra. Seguono *Zang tumb tumb*, *Assedio di Adrianopoli* e il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), con queste dichiarazioni di Marinetti:

« È la solidità di una lastra d'acciaio, che ci interessa per se stessa cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole e dei suoi elettroni, che si oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice. Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna.

« Noi vogliamo dare, in letteratura, la vita del motore, nuovo animale istintivo del quale conosceremo l'istinto generale allorché avremo conosciuto gli istinti delle diverse forze che lo compongono.

« Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano ».

Nel 1912, il musicista futurista Balilla Pratella compone la sua prima opera futurista, *L'Aviatore Dro*, glorificazione dell'aeroplano e dell'eroismo aereo.

Nel 1913, nel suo manifesto: *L'Arte dei Rumori*, Luigi Russolo dopo aver descritto il meccanismo dei suoi intonarumori elettrici, scrive:

« Godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire l'Eroica o la Pastorale. Attraversiamo una grande capitale moderna con le orecchie più attente che gli occhi, e

godiamo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, e il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei *trams* sulle rotaie... ».

Nel 1914, Boccioni lancia la magica parola « Modernolatria », sviluppandone il concetto nel suo volume *Pittura e scultura futuriste*. Nello stesso anno, scoppia col fragore d'una officina ispirata il volume di Luciano Folgore *Canto dei Motori*.

Il 18 marzo 1914, Marinetti completa e definisce la nuova estetica futurista, col manifesto: *Lo splendore geometrico e meccanico e la nuova sensibilità numerica*, seguito dal manifesto *Nuova religione e morale della Velocità*.

Il 29 marzo 1914, nella Galleria Permanente futurista di Roma, Marinetti realizza il suo manifesto *La Declamazione dinamica e sinottica*. Nel declamare le parole in libertà, bisogna imitare i motori e i loro ritmi mediante una gesticolazione meccanica. Il poema parolibero *Piedigrotta* di Cangiullo fu presentato con una declamazione dinamico-sinottica.

Nel 1915, il pittore futurista Prampolini completa e definisce la plastica futurista nel suo Manifesto *Costruzione assoluta di moto-rumore*. Nel 1916, il pittore Severini spiega il *Macchinismo nell'arte*, in un suo articolo del *Mercure de France*.

Nel 1917, il pittore futurista Depero crea i suoi Balli Plastici con ritmi meccanici.

La rivista olandese *Mecano* constatava recentemente tutto ciò, pubblicando la fotografia di una macchina con questo titolo: *Plastica moderna dello spirito italiano*.

Ora, dopo innumerevoli battaglie, tentativi, ricerche, opere realizzate, vittorie indiscutibili, sentiamo il bisogno di liberarci degli ultimi avanzi della vecchia sensibilità, per creare definitivamente la nuova plastica ispirata dalla Macchina.

La Modernolatria predicata da Boccioni ci esalta sempre più. L'epoca in cui viviamo — tipicamente futurista — si distinguerà fra tutte nella storia per la divinità che vi impera: la Macchina.

Pulegge, volani, bulloni, ciminiere, acciaio lucido, grasso odorante, profumo di ozono delle centrali elettriche, ansare delle locomotive, urlare delle sirene, ruote dentate, pignoni!

SENSO MECCANICO, NETTO, DECISO, che ci attrae irresistibilmente!

Gli ingranaggi purificano i nostri occhi dalla nebbia dell'indeterminato. Tutto è tagliente, aristocratico, distinto.

SENTIAMO MECCANICAMENTE. CI SENTIAMO COSTRUITI IN ACCIAIO. ANCHE NOI MACCHINE ANCHE NOI, MECCANIZZATI!

Bellezza nuovissima degli autocarri veloci che corrono con un vasto tremolare sconvolante, ma sicuro e travolgente. Infinite gioie che danno agli occhi le architetture fantastiche delle gru, gli acciai freddi, lucenti e i palpitanti caratteri solidi, voluminosi e fugaci degli avvisi luminosi. Ecco le nostre nuove necessità spirituali e i principi della nostra nuova estetica.

La vecchia estetica si nutre di leggende miti e storie, prodotti mediocri di collettività cieche e schiave.

L'estetica futurista si nutre dei più potenti e complessi prodotti del genio umano. La Macchina non è forse oggi

il simbolo più esuberante della misteriosa forza creatrice umana? DALLA MACCHINA E NELLA MACCHINA SI SVOLGE OGGI TUTTO IL DRAMMA UMANO.

Noi futuristi imponiamo alla Macchina di strapparsi alla sua funzione pratica, assurgere nella vita spirituale e disinteressata dell'arte, e diventare un'altissima e feconda ispiratrice.

L'artista che non vuol perire nell'impreciso o nel plagio, deve prestar fede soltanto alla propria vita e all'atmosfera in cui respira.

Le belle macchine ci hanno circondati, si sono chinate su di noi amorevolmente, e noi selvaggi e istintivi scopritori d'ogni mistero, ci siamo lasciati prendere nel loro bizzarro e frenetico girotondo.

Invaghiti, le possedemmo virilmente, voluttuosamente.

Oggi sappiamo rivelare al mondo le loro anime profundissime e i loro smisurati cuori in cui spiraleggiano le dinamiche architetture; le nuove architetture, che Sant'Elia e Virgilio Marchi hanno già stabilite.

Bisogna però distinguere fra exteriorità e spirito della Macchina.

Quando parliamo di bulloni, acciai, pignoni, ruote dentate, fummo frantesi.

Precisiamo dunque il nostro pensiero: i manifesti e le opere del Futurismo, pubblicati esposti e commentati in tutto il mondo, hanno spinto molti artisti geniali, italiani, francesi, olandesi, belgi, tedeschi e russi verso l'Arte meccanica. Ma essi quasi sempre si fermarono all'esteriorità della macchina; perciò essi realizzarono soltanto: pitture puramente geometriche, aride ed esteriori (paragonabili a certi progetti d'ingegneria), le quali pur essendo ritmiche e costruttivamente equilibrate, mancano di interiorità ed hanno più sapore scientifico che contenuto lirico; costruzioni plastiche eseguite con autentici elementi meccanici (viti, ingranaggi, cremagliere, acciai, ecc.) che non entrano nella creazione come materiale espressivo, ma che sono fine esclusivamente a se stessi.

Perciò questi artisti caddero spesso nel falso e nel superficiale e, realizzarono delle opere interessanti ma inferiori alle macchine, poiché non ne avevano né la solidità, né l'organicità.

NOI FUTURISTI VOGLIAMO:

1° che della Macchina si renda lo spirito e non la forma esteriore, creando composizioni che si valgano di qualsiasi mezzo espressivo ed anche di veri elementi meccanici;

2° che questi mezzi espressivi ed elementi meccanici siano coordinati da una legge lirica originale, e non da una legge scientifica appresa;

3° che per essenza della macchina s'intendano le sue forze, i suoi ritmi e le infinite analogie che la Macchina suggerisce;

4° che la Macchina così concepita diventi la sorgente ispiratrice per l'evoluzione e lo sviluppo delle arti plastiche.

I diversi stili di questa nuova arte meccanica scaturiranno dalla Macchina come un elemento interferenziale tra la concezione spirituale dell'oggetto e l'ideale plastico che il pittore si propone.

La Macchina imprime oggi il ritmo della grande anima collettiva e dei vari individui creatori.

La Macchina scande il Canto del Genio. La Macchina è la nuova divinità che illumina, domina, distribuisce i suoi doni e punisce in questo nostro tempo futurista, cioè devoto alla grande Religione del Nuovo.

Roma, ottobre 1922.

ENRICO PRAMPOLINI - IVO PANNAGGI - VINICIO PALADINI.

ESTETICA MECCANICA

« Noi siamo i primitivi di una nuova sensibilità ».
BOCCIONI.

Oggi, in epoca di sfrenato confusionismo, in un periodo storico caratterizzato da una marea di disparate tendenze cozzanti tra di loro in una lotta grandiosa di supremazia, non sarà male chiarire il contenuto del manifesto dell'arte meccanica ed insistere più particolarmente sul suo significato e valore.

Il nostro programma ha la sua ragione d'essere in un elemento che è entrato a far parte costitutiva di noi tutti: *la macchina*. Ed il manifesto ci è stato suggerito da una pura questione di soggetto pittorico.

Ma sarà bene stabilire quale valore deve avere il soggetto nelle nostre opere e quale importanza noi vi annettiamo, affinché non si equivochi sulle nostre intenzioni e sul valore delle nostre parole.

La macchina ha segnato un periodo di rivoluzione nella struttura economica della società e, di conseguenza, ha influito sul pensiero moderno creando nuove forme di lotta, nuove aspirazioni, ed, in totale, un rinnovamento della atmosfera.

A questo cambiamento non potevano rimanere estranei gli artisti, a meno che non avessero voluto diventare dei sorpassati, e subito sentirono la necessità di partire dalle macchine per comprendere più vitalmente il mondo attuale, per inserirsi nel corso dell'evoluzione della vita.

L'arte non può separarsi dalla vita anzi la deve precedere, e da ciò l'importanza del soggetto, come elemento di riattacco tra spirito e spirito.

Un Diesel, un volano, un apparecchio « T. S. F. », hanno un immenso valore nella conformazione del nostro « io », il quale si forgia attraverso il mondo sensibile, cercando vieppiù di adattarsi ad esso, in una continua evoluzione che, attraverso il tempo, tende a farci aderire perfettamente al mondo oggettivo. Ed ecco che per una sensibilità rinnovata un motore a scoppio, una turbina, sono fonti di godimenti sublimi e trasformatori indiscutibili della individualità creativa.

A questo punto la funzione della macchina nella nostra arte apparirà ben chiara.

Non si tratta di un nuovo soggetto (non ripeteremo mai abbastanza il nessun valore del soggetto come elemento critico), ma del suo valore interferenziale nella trasposizione della costruzione figurativa dall'artista alla tela, del suo valore quasi di mito (comparabile al valore del corpo umano nell'arte classica), del suo valore attraverso la nostra sensibilità. In altri termini, il soggetto attraverso noi prende un nostro significato, ed a sua volta questo significato è frutto di forze formalistiche meccaniche dovute alla realtà macchinistica della nostra epoca.

È il principio di causa ed effetto, di forma e spirito, di mezzo e fine, inscindibili gli uni dagli altri nel cerchio arcano dell'eterno inspiegabile.

Nei riguardi della tecnica, poi, saremo fatalmente portati (per la natura stessa del soggetto e del suo valore ermetico) all'anti-impressionismo.

Non possiamo qui tracciare uno schema di composizione di un quadro: sarebbe assurdo e ridicolo; ma voi ritroverete in tutte le nostre ricerche una tendenza a stabilire dei valori eterni e degli equilibri indistruttibili. Non più l'atmosfera nell'irradimento annientatore di Manet, Renoir o Medardo, liquefazione meravigliosa della forma nell'atmosfera, ma la geometrizzazione e solidificazione verso un'architettura unica ed indistruttibile.

Limpido sogno al di fuori del tempo!

Pensiero e calcolo, antisensorialismo ed antigraziosismo, arte rigida e metallica, arte *classical*!

E nelle ore in cui lo spirito, accecato da aberrazioni distruggitrici, e suicide, sembrerà avere perduto ogni forza vitale, la nostra opera dovrà risvegliarlo dal suo torbido sogno.

Nell'arte l'anima troverà il suo riposo, la sua forza meravigliosa e la sua fede, si sentirà pura e vitalizzata da una sola volontà:

COSTRUIRE!

E la vita avrà allora un nuovo sapore.

VINICIO PALADINI.

si renda lo spirito e non la forma esteriore, creando dei veri elementi meccanici, coordinati da una legge lirica originale, e non da una legge scientifica appresa."⁵⁶

L'arte meccanica diventa la base teorica dell'evoluzione pittorica e plastica del Secondo Futurismo⁵⁷ caratterizzata da un'analogia formale di soggetti meccanici, o di paesaggi squillanti, a campiture uniformi e di definizione geometrica e poi dalla fine degli anni Venti di formulazioni plastiche.

Nello stesso periodo Prampolini, ben consapevole della necessità di un rinnovamento concettuale quanto formale, attraverso una fitta rete di rapporti a livello personale e soprattutto attraverso il circuito informativo delle riviste specializzate e delle mostre, crea i presupposti per uno scambio di idee tra l'Italia futurista e le avanguardie europee, riscontrabile proprio dall'eco europea del manifesto *L'arte meccanica*.

Prampolini era ben conscio della novità del pensiero scientifico contemporaneo e fin dai primi anni Venti pubblica nella rivista "Noi", possibili rimandi, tangenze tra l'elaborazione linguistica d'immaginazione "meccanica" e le analoghe sperimentazioni delle avanguardie straniere. Pubblica anche le architetture di ambiente di Huszàr e Wils (fig. 29), van Doesburg e altre opere del Neoplasticismo olandese. Prampolini confronta quindi il proprio "idealismo cosmico" con la scena d'avanguardia internazionale non-figurativa a prevalente denominatore "concreto" e trova degli alleati, soprattutto in Baumeister. Si registra uno sforzo continuo di ricerca e confronto per portare avanti il discorso di rinnovamento ambientale, l'immagine della metropoli del futuro proposta da Sant'Elia confrontata con la realtà urbana europea

⁵⁶ cfr. nota n. 49

⁵⁷ definizione data da Crispolti accolta da una vasta storiografia G. Ballo, Pittori dal secondo futurismo ad oggi, Mediterranea, Roma 1954; T. Souvage, Pittura Italiana dal dopoguerra, Schwarz, Milano, 1957; L. Pistoì, Avventure dell'Arte Moderna, in "L'Unità", 11 maggio 1956; A. Galvano, Futuristi torinesi, in "Notizie", a. II, n. 5, Torino 1958; E. Crispolti, Appunti del programma del Secondo Futurismo nella cultura italiana tra le due guerre; E. Crispolti, Storia e Critica del Futurismo, Laterza, Bari, 1986; E. Crispolti, Il secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore: Torino 1923-1938, Fratelli Pozzo, Torino, 1962, E. Crispolti, Aspetti del Secondo Futurismo, (catalogo mostra) Torino, 1962; Caradano N., Il secondo futurismo e l'aeropittura, Roma, De Luca, 1979; Masoero A, Miracco, M, Poli F., L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese, Catalogo della Mostra di Torino 29 ottobre 2004 – 30 gennaio 2005, Milano, Mazzotta, 2005



Architettura
d'ambiente

HUSZAR-WILS
(Olanda)

Architecture
d'intérieur

Figura 29 Huzsar-Wils, Architettura d'ambiente, da "Noi" a. I, n. 3-, giugno-luglio 1923 p.8

offre il quadro più esplicito dello scarto utopico compiuto dai futuristi, Prampolini è alla ricerca della possibilità di convergere sulla realtà del presente.

Il rimando è inevitabile e, nel nostro caso, centrale, leggendo un scritto di Prampolini *"Oskar Schlemmer, unitamente al pittore Will Baumeister - uscito dagli insegnamenti del Bauhaus - hanno portato il principio dell'esegesi formale costruttivista nell'arte murale. Le loro scultu-pitture lievemente aggettate, quasi a fior di pelle, hanno offerto alle nude pagine stereometriche dell'architettura funzionale una veste organica di ritmi, forme, colori. Queste composizioni che noi abbiamo osservato con felice stupore sulle pareti e negli ambienti del Bauhaus di Weimar - e altrove- tengono il gioco delle grandi superfici spaziali senza comprometterle, non le deprimono, anzi le comprimono sostenendole. Da alcuni esegeti, quest'ultimo atteggiamento formale, fu volutamente definito "compressionismo". Ma il Baumeister in queste plastiche-murali, come nella sua varia e fertile produzione pittorica, rimane come forma mentis un puro costruttivista"*⁵⁸ (fig. 30)

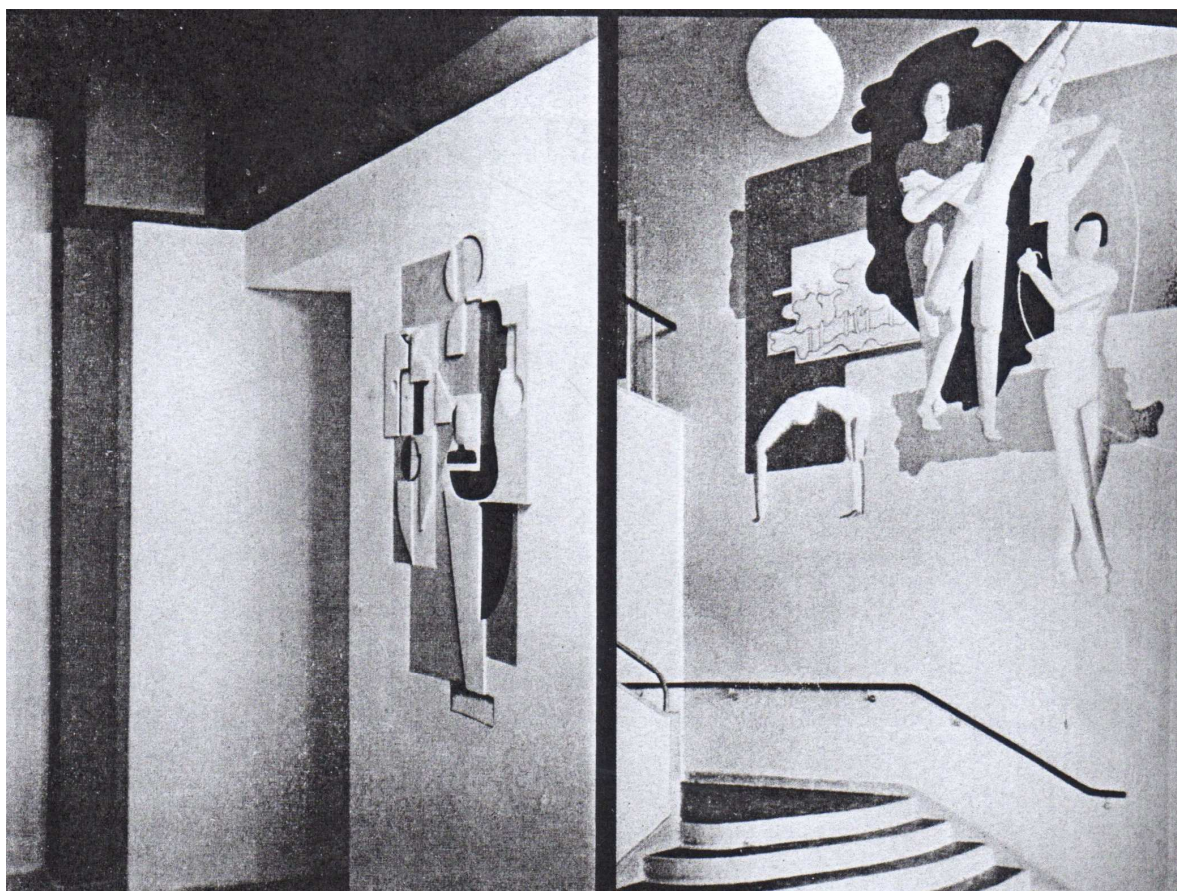


Figura 30 Willy Baumeister, Due esempi di decorazione murale, da "Casabella", n. 53, maggio 1932

⁵⁸ Archivio Prampolini, scaff. VII, b.1, fasc. B., c.2, ms di Enrico Prampolini databile 1944-45 ca. pubblicato da Federica Pirani in *Prampolini e gli allestimenti*, in E. Crispolti, *Prampolini dal Futurismo all'Informale* 1992, Roma, Edizioni Carte Segrete, p. 273

E' da notare quindi una primissima formulazione di definizione di "plastica-murale" come di un'applicazione del polimaterismo alla decorazione parietale ispirata agli esempi delle avanguardie straniere.

Scrivo Prampolini nel 1925: *"Sono intento ad una originalissima realizzazione, a una creazione di un grande ambiente, completamente organico, dove la pittura, la scultura e l'architettura formeranno un unico organismo d'ambiente. E questo sarà per lo studio di Marinetti. Così io abolisco il concetto di mobile, come elemento isolato, estraneo all'ambiente. Ma il mobile nascerà dal pavimento per andare sino al soffitto, fondendosi con le pareti. Così ho distrutto la dimensione dell'ambiente. Io cerco di dargli una nuova fisionomia animando lo spazio delle pareti con piani plastici e costruzioni spaziali."*⁵⁹

L'ambientazione futurista stabilizza così in «durata» la provocazione fascinosa, la trasforma in architettura; scavalca l'effimero in una realtà permanente. Animando lo spazio delle pareti ricostruisce futuristicamente l'universo dello studio di Marinetti con un primo intervento tridimensionale sulla superficie parietale. E, non a caso, le prime esperienze hanno luogo in quel settore dell'ambientazione che aveva un ruolo privilegiato ancorché duttile alla sperimentazione di nuovi prodotti.

Prampolini ha dunque trovato lo strumento per allargare lo spazio in cui opera un complesso plastico. Le grandi decorazioni murali diventano quindi il punto di confluenza delle altre attività artistiche, il luogo ideale per la realizzazione di un nuovo spazio totale in cui struttura e decorazione contribuiscano unitariamente alla celebrazione dei nuovi miti collettivi. La plastica murale trasferisce queste possibilità dalla semplice pittura murale all'intervento plastico polimaterico.

E' lo stesso Prampolini a dare una datazione delle prime realizzazioni di arte polimaterica parietale legata all'architettura: *"Dopo le prime esperienze di arte polimaterica*

⁵⁹ P. L. Fortunati, *Enrico Prampolini. Artisti d'oggi*, "L'Impero" 7 febbraio 1925

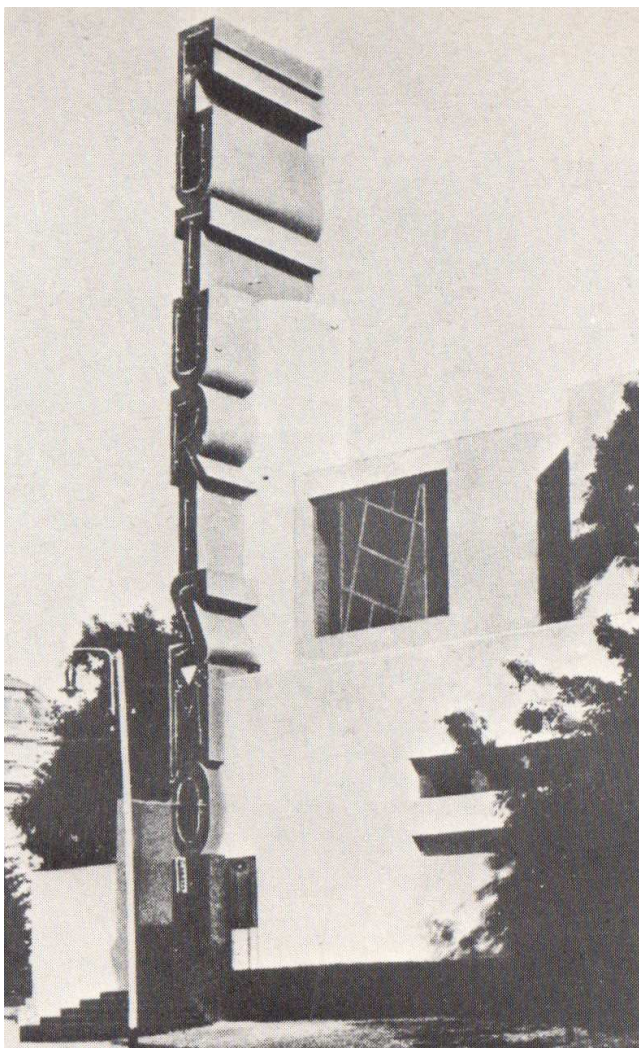


Figura 31 Enrico Prampolini, Padiglione Futurista all'Esposizione di Torino, foto Archivio Crispolti, Roma

"pura" cioè d'opera d'arte autonoma, ho pensato, fra i primi, alle possibilità che questa espressione artistica avrebbe avuto identificandosi con l'architettura. I primi miei saggi di arte polimaterica legata all'architettura risalgono al 1928 nel ristorante del Padiglione Futurista all'Esposizione di Torino. (...)"⁶⁰ (fig. 31)

Ma è solo nel 1934 in occasione della *I Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista* che la plastica murale viene teorizzata e spiegata con assoluta chiarezza.

«La plastica murale supera e abolisce la vecchia pittura murale e gli affreschi, per spaziare sulle numerose possibilità espressive e illustrative offerte dai polimaterici e dalle

*simultaneità plastico-documentarie-parolibere, mediante l'uso di tutti i materiali e di tutte le tecniche».*⁶¹

Nel contesto del dibattito sul muralismo⁶², inaugurato da vari interventi di Sironi e Cagli in particolare, legato alla questione della pubblica committenza e al nesso tra edilizia e

⁶⁰ Archivio Prampolini, scaff. VII, b. 1, fasc. C., c.2, ms di Enrico Prampolini databile 1944 pubblicato da Federica Pirani in *Prampolini e gli allestimenti*, in E. Crispolti, *Prampolini dal Futurismo all'Informale 1992*, Roma, Edizioni Carte Segrete, p. 273

⁶¹F. T. Marinetti., *Regolamento della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, cat. *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista sotto gli auspici di S. E. Mussolini*, Palazzo Ducale, Genova 1934, p.4

⁶² cfr..AA.VV., *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, cat. mostra, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1999

arti decorative, si inserisce dunque la proposta dei futuristi,⁶³ accompagnata da un *Manifesto Polemico. La plastica murale futurista*⁶⁴ (fig. 39) sottoscritto da Marinetti Ambrosi, Andreoni, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Orian, Munari, Prampolini, Rosso, Tato.

La plastica murale diventa lo strumento attraverso il quale i futuristi si propongono di inserire organicamente nel contesto della nuova architettura, appunto "razionale", punti focali emotivi e immaginativi.

*"Una plastica murale che riveli alla nostra sensibilità le profondità e i misteri della nostra epoca, creando le immagini del nostro tempo"*⁶⁵.

La teorizzazione della plastica murale quale superamento della pittura murale è quindi interamente coerente e conseguente agli assunti originari del movimento come scrivono gli stessi futuristi e come affronteremo nel secondo capitolo, nel *Manifesto Polemico*. *"Da questi due principi imposti al mondo nel 1909: futurismo=orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore, futurismo=arte-vita, è nata la plastica murale. La plastica murale è stata ideata per la prima volta dal pittore-scultore futurista Umberto Boccioni che nel 1911 creò, tra le molte opere, "Fusione di una testa e di una finestra" (legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli) esposta a Parigi alla Galleria "La Boétie" e "costruzione dinamica di un galoppo" (legno, latta, rame, cartone) precisando così la sua invenzione nel Manifesto della scultura futurista: percependo i corpi e le loro parti come zone plastiche, avremo una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico ecc. (...) Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. (...) Nel marzo 1915 i pittori futuristi Giacomo Balla e Fortunato Depero scrissero il Manifesto Ricostruzione Futurista dell'Universo che rivoluzionò e*

⁶³ Marinetti nel Catalogo della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, scrive che «l'ultima triennale di Milano (...) fu dal punto di vista dell'arte murale un triste fallimento»

⁶⁴ *Manifesto Polemico. La plastica murale futurista* in "Stile futurista", a. 1, n. 5, dicembre 1934 p. 3

⁶⁵ Fillia, *Plastica Murale*, in « Il Secolo XIX », 14-11-1934.

amplificò le possibilità decorative. Contemporaneamente, il pittore futurista Enrico Prampolini dichiarava "bisogna evadere dalla pittura", pubblicava il Manifesto "costruzione assoluta di moto-rumore" e inventava la parola polimaterico. (...) L'architettura futurista ideata da Antonio Sant'Elia nel 1913, iniziando la trasformazione architettonica mondiale, nei suoi successivi sviluppi esige una sua plastica murale che animasse e riscaldasse le superfici interne. (...)»⁶⁶

Non è il segno di un'applicazione decorativa dei principi futuristi, ma il segno di una nuova prospettiva di ricerca, di un salto di qualità, la plastica murale è conseguenza e non ragione. La ricerca di un'altra linea architettonica, che implicando l'ambientazione in una situazione di interno esterno, cioè nella vera e propria progettazione di una costruzione, abbia valore ambientale, ma anche specificità esterna e realizzi uno spazio totale.

*«Gli edifici pubblici essendo quotidianamente a contatto colla massa hanno oltre tutto un compito sociale, morale, educativo: non basta dunque rinnovarli costruttivamente ma occorre rinnovarli anche decorativamente. Ove non si voglia la decorazione a soggetto si potrà ricorrere, con effetti decorativi bellissimi, a diagrammi illustrativi. Affidando la loro inquadratura e composizione ad artisti veramente moderni ed audaci si otterranno realizzazioni ben più legate alla sensibilità attuale che le ormai tradizionali donne nude simboleggianti il progresso o l'abbondanza e si raggiungeranno risultati educativi ben più efficaci. L'architettura moderna degli ambienti vuole dunque: organicità con lo spirito meccanico della nuova vita, aderenza ai valori individuali, coerenza con l'architettura delle case nuove di cui dev'essere la relativa conseguenza, abbondanza di elementi lirici; la casa futurista non potrà mai essere accusata di freddezza poiché sarà vivificata dalla pittura, dalla scultura dalle applicazioni polimateriche, suoi necessari complementi lirici, fattori emotivi indispensabili al bisogno di poesia dell'uomo».*⁶⁷

⁶⁶ *Un Manifesto Polemico. La Plastica Murale Futurista*, in "Stile Futurista", a. I, n.5, dicembre, 1934 Torino p. 3

⁶⁷ Pippo Oriani, *Gli edifici pubblici*, in Fillia, *Gli ambienti della nuova architettura*, 1935, Torino, UTET, p. 83



La Plastica Murale permette soluzioni polimateriche e articolate, risultando così immediatamente più efficace nel rapporto comunicativo e di suggestione immaginativa, qualcosa di intermedio tra pittura e scultura, dotato di un'immediatezza fisica, di presenza in ogni elemento del reale. (fig. 32)

La plastica murale riassume, quindi, uno dei caratteri più rappresentativi e specifici del movimento futurista: la Ricostruzione Futurista dell'Universo.

Marinetti in un'intervista concessa ad un redattore del Secolo XIX in occasione della Prima Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista riassume così la plastica murale: «il

Figura 32 Fillia, Mino Rosso, Pippo Oriani
Modello al vero di plastica murale per Casa
cervo a Biella, 1934, intonaco cementizio
colorato, 103x79 x 5 cm., Collezione privata

*superamento dell'affresco per l'avvento nella casa e in genere in tutti gli edifici dei numerosi mezzi tecnici (per esempio: luce elettrica, gas, neon, ecc.) e dei nuovi materiali (come: metalli diversi, vetri, cuoi, agglomerati, ecc.) organizzati e combinati secondo un'ispirazione volumetrica e coloristica tale da continuare a perfezionare il dinamico stato d'animo di uomini rinnovati».*⁶⁸

A fronte di questi spunti teorici, di fronte ad una possibilità di committenza attenta alla modernità, l'impegno di intervento creativo ambientale dei futuristi, già nella seconda metà degli anni Venti ma soprattutto negli anni Trenta, si fa cospicuo e articolato.

Si definisce un vero e proprio ambito di attività, di committenza, sostanzialmente, come vedremo nei capitoli seguenti, le direzioni di impegno di intervento sono due. La prima verso la configurazione di ambienti di uso privato, spazi privati e domestici, o pubblico-

⁶⁸ In "Stile Futurista", a. I, n. 2, Torino, agosto 1934,

privato, ambientazioni di iniziativa privata di spazi di frequentazione pubblica, quali bar, ristoranti, negozi. La seconda verso la realizzazione di allestimenti entro grandi esposizioni, nelle quali ad una committenza pubblica corrisponde una destinazione non soltanto pubblica, ma esplicitamente di comunicazione di massa.

Capitolo II

La plastica murale. Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici

II. 1. I nuovi mezzi espressivi del futurismo

Il Futurismo definisce fin dai suoi primissimi anni un numero di provocazioni innovative attraverso manifesti, interventi affermant, posizioni teoriche e protocolli relativi ai diversi settori operativi, dall'attività artistica e letteraria al comportamento sociale, individuale e collettivo.

Abbiamo già visto nel primo capitolo quanto il futurismo sia influenzato dai profondi rivolgimenti economici, sociali, culturali, che segnano l'avvento della società di massa in Italia; il ruolo dell'artista entra in crisi, perdendo l'aura di sacralità che l'aveva sempre caratterizzato. Filippo Tommaso Marinetti intuisce con grande anticipo rispetto agli intellettuali contemporanei che, se l'artista vuole sopravvivere nell'epoca della modernizzazione, deve accettarne la sfida fino a contaminarsi con la vita quotidiana, la massificazione, l'attualità. Ne nasce una visione dell'attività artistica non più di stampo individualista o d'élite, ma, al contrario, collocata sempre sulla lunghezza d'onda di una comunicazione estetica collettiva, in grado di incidere sull'esistenza di tutti.

Marinetti ha modo di constatare a Milano, città in grande espansione economica, attento osservatore delle questioni sociali, che due sono i fenomeni di assoluta novità nella società contemporanea: da un lato l'industrializzazione e dall'altro lato la nascita dei partiti popolari e del sindacalismo.

L'industria, attraverso la pubblicità e la politica, attraverso la propaganda, riescono a comunicare a largo raggio, penetrando in tutti i livelli della società. Ai valori della vecchia cultura, dominata dal primato della ragione, se ne oppongono altri quali l'istinto, l'intuizione, lo slancio vitale e creatore, l'energia primordiale.

L'uso del volantino, ad esempio, tipico della propaganda politica e della pubblicità industriale, diventa subito uno strumento dell'agitazione futurista proprio per la possibilità che offre di comunicare con immediatezza. La grande intuizione di Marinetti consiste appunto nel far entrare nell'universo dell'arte i sistemi dell'agitazione politica e sindacale (violenza verbale, diffusione di volantini e materiali a stampa legati ad un programma, comizi, manifestazioni pubbliche ecc.) e le tecniche della reclame.

Il manifesto, grazie alla sua scrittura semplice, essenziale, provocatoria, sintetica, esortativa, perentoria, dichiarativa è in grado di attrarre, con l'arma ancora vergine della reclame, l'attenzione del pubblico sul dibattito dell'arte moderna; un dibattito ancora molto giovane e incagliato nelle pastoie dell'Accademia, cui i futuristi, anche grazie a questi nuovi strumenti di propaganda, danno la spallata finale. Per la tradizione italiana l'uso del manifesto, così com'è inteso dai futuristi, è un fatto del tutto nuovo, che anticipa anche nella modalità del suo specifico impiego, in particolare nella qualità della scrittura e nel metodo di diffusione e distribuzione, ciò che oggi con una parola sintetica ma assai efficace, chiamiamo comunicazione.

Innanzitutto il manifesto presuppone il concetto di proclama, capace di donare le coordinate operative e poetiche ad un'intera comunità. Stabilisce un'enunciazione forte delle proprie idee e teorie verso il pubblico. Non è semplicemente un'arte che spezza i propri confini nella vita reale, ma è un'arte che spezza i propri confini nella sfera culturale.

Quindi, da buon conoscitore delle tecniche di promozione ed abile nelle pubbliche relazioni, Marinetti, seguendo un uso già sperimentato da altri intellettuali in Francia,⁶⁹ il 20 febbraio 1909 pubblica un manifesto su "Le Figaro"⁷⁰ come strumento teorico per la

⁶⁹ Il Manifesto del simbolismo nel 1886 da Jean Moréas, il Manifesto del Naturismo nel 1897 da Saint-Georges de Bouhéliér quello dell'Unanimismo nel 1905 da Jules Romains

⁷⁰ Il 20 febbraio del 1909 Marinetti pubblica sul "Le Figaro" *Fondazione e Manifesto del Futurismo*. Come scrisse già Giovanni Lista nel 1976 in *Marinetti*, Seghers, Paris, 1976, il manifesto era stato preceduto da un volantino stampato in inchiostro blu a metà gennaio del 1909, spedito a vari intellettuali e scrittori. (fig.34)

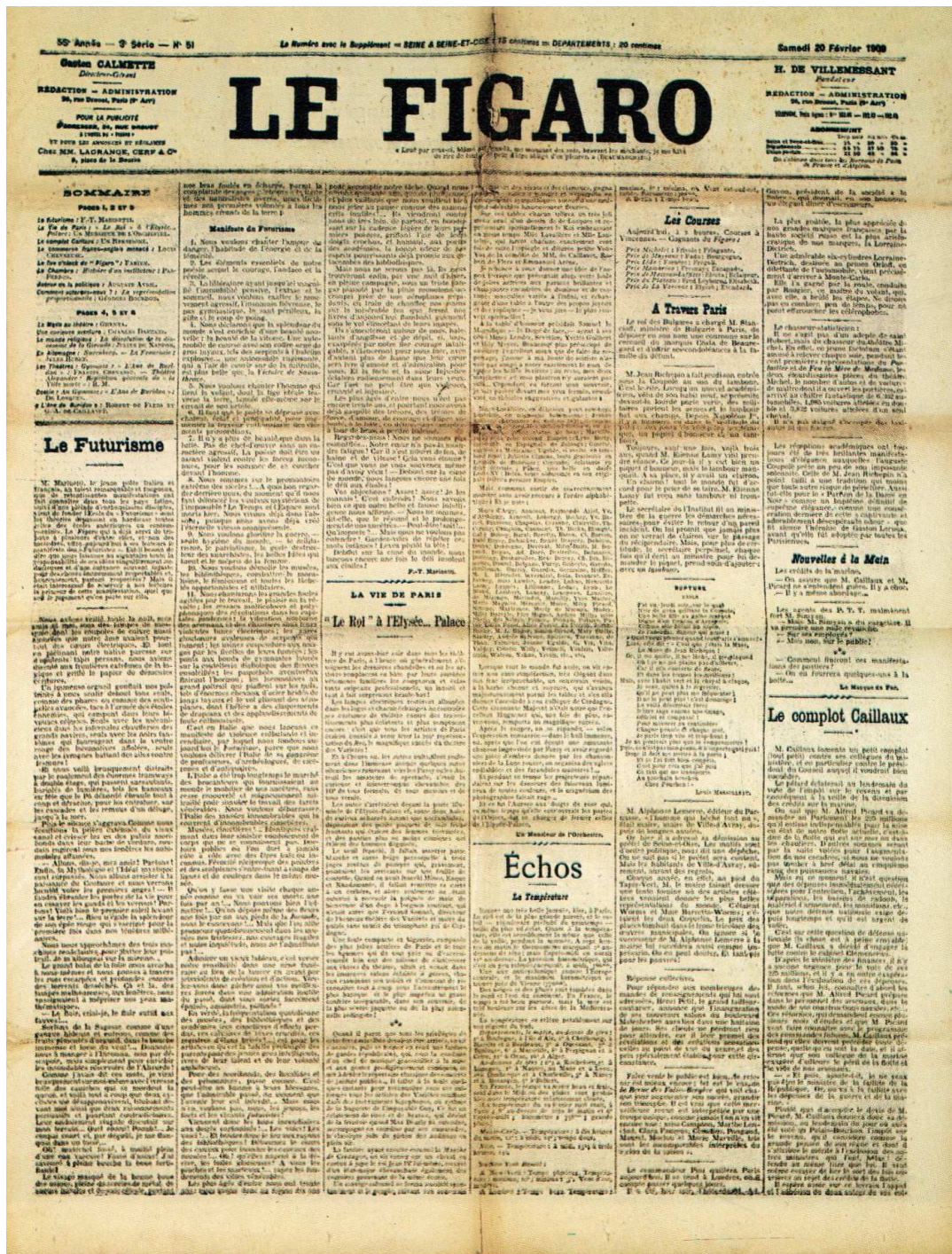


Figura 33 "Le Figaro" del 20 febbraio del 1909, "Collezione'900 Sergio Reggi" Università degli studi di Milano

diffusione di nuove idee sulla letteratura e sull'arte (fig. 33).

Il programma è presentato in una cornice affabulatoria che lo rende seducente e gli conferisce un carattere creativo inconsueto. Lo scritto consta di una parte programmatica, in undici punti, e di una premessa in cui viene narrata in forme allegoriche la nascita del futurismo, che

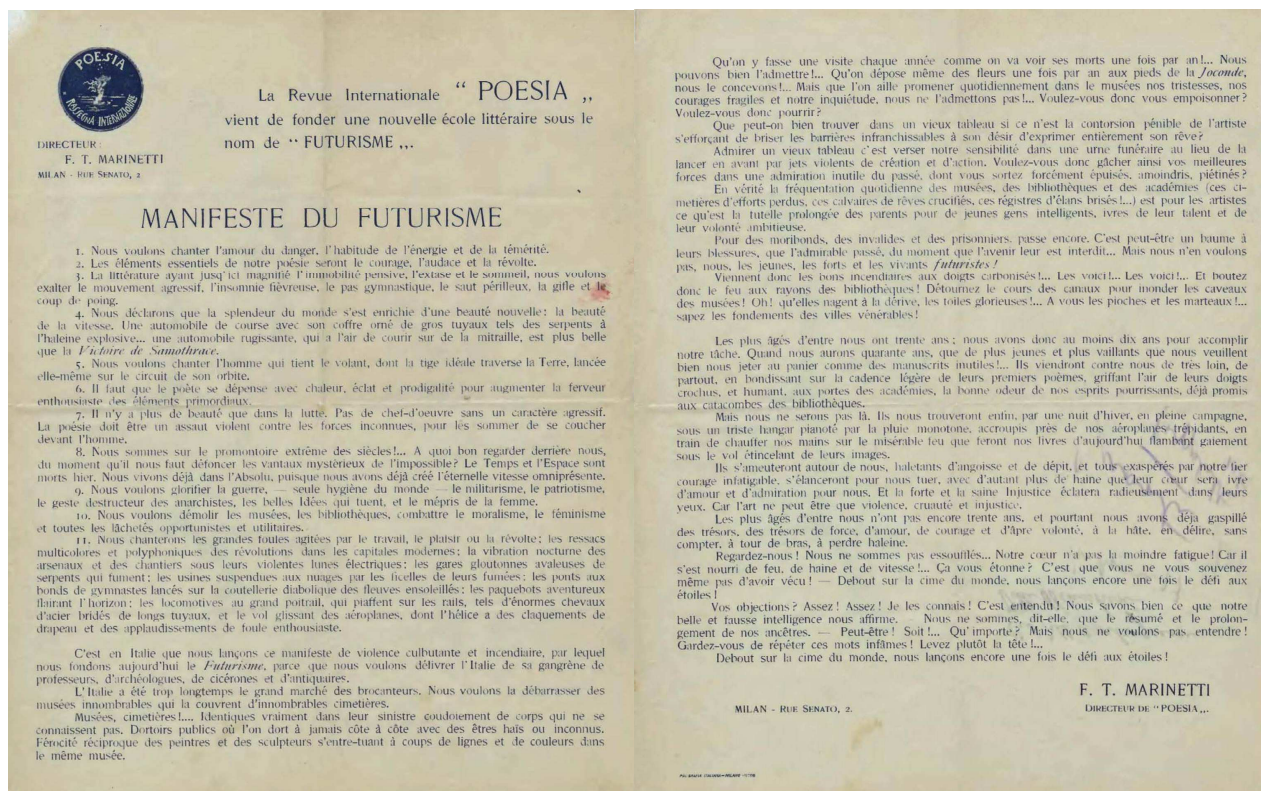


Figura 34 Manifesto del Futurismo, volantino stampato in inchiostro blu a metà gennaio del 1909, spedito a vari intellettuali e scrittori prima della pubblicazione del manifesto su "Le Figaro", "Collezione'900 Sergio Reggi" Università degli studi di Milano

si configura come atto di fondazione di un nuovo credo, le religione della velocità, legata ad una nuova divinità, la macchina, e alla mitologia dell'uomo nuovo, strutturandosi come epica d'impianto cosmologico, fortemente attualizzata, come epos del mondo industriale. Lo scopo è di resuscitare nel mondo moderno il senso del mitico e del religioso, che alimentava l'antica poesia, e riempirlo di contenuti nuovi.

Rappresenta una vera bomba della cultura, distrutta la sintassi, dispone i sostantivi secondo reti di analogie nate per associazione, usa il verbo all'infinito, abolendo aggettivi, avverbi, congiunzioni, punteggiatura, aiuta a procedere verso un'arte astratta, con la velocità dell'occhio mentale che agisce per libere associazioni, con la visività che allarga e ingrandisce, deforma, straborda, attribuisce forme alle parole e lettere alle forme: qualcosa che porta di colpo la letteratura all'invenzione di ogni avanguardia possibile.

Il futurismo parte dunque sperimentando le proprie teorie in un luogo diverso rispetto a quello che caratterizza tutte le altre avanguardie storiche, non la sperimentazione pittorica bensì il campo della speculazione verbale.

Il futurismo nasce letterario, ma si conferma subito dopo nell'estensione della pittura. Al manifesto pubblicato su "Le Figaro" fa seguito il *Manifesto dei Pittori Futuristi*⁷¹ (fig. 35) (11 febbraio 1910) e a breve distanza (11 aprile del 1910), *La Pittura futurista. Manifesto tecnico* (fig. 36) firmato da Boccioni, Carrà, Russolo, Severini e Balla.

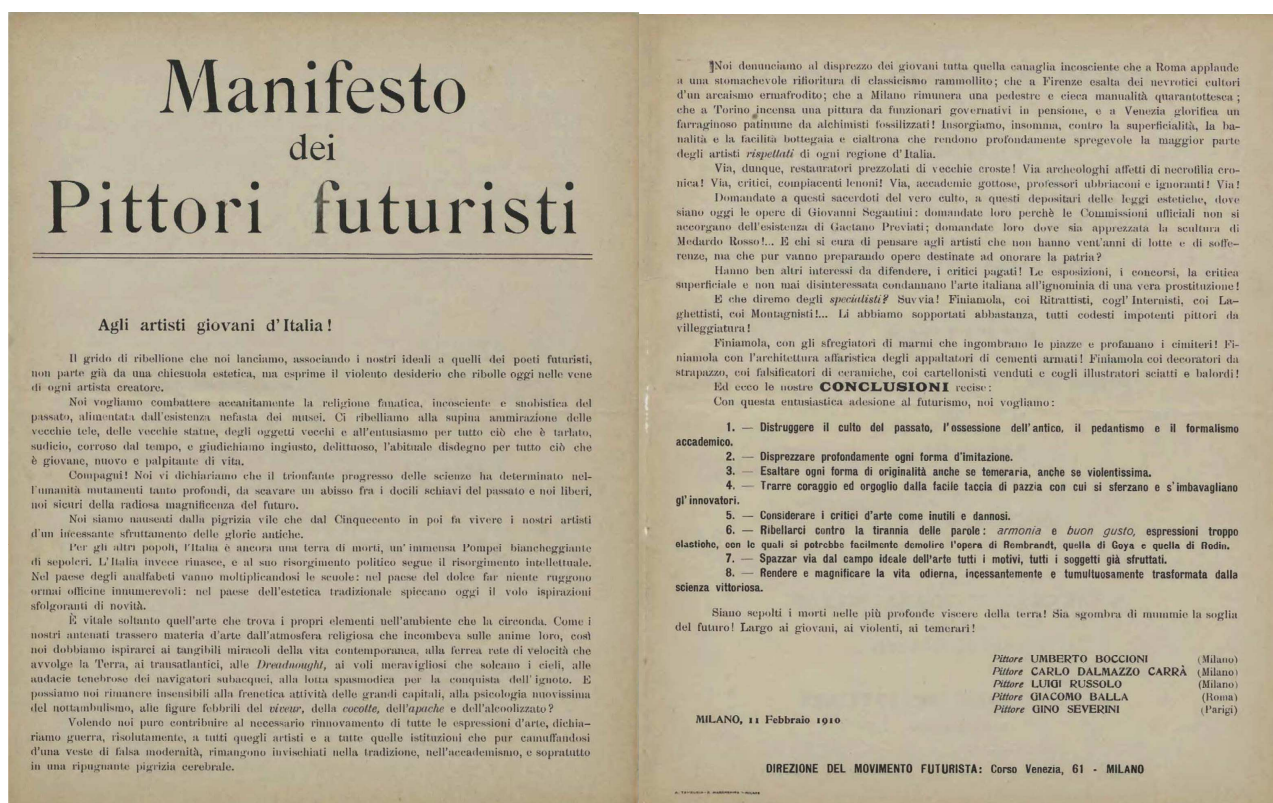


Figura 35 *Manifesto dei pittori Futuristi*, 1910, "Collezione '900 Sergio Reggi" Università degli studi di Milano

Nelle prime fasi del futurismo, la teoria, le parole, le dichiarazioni d'intenti precedono dunque la pratica della pittura e la volontà di "essere moderni" che nasce ben prima del suo effettivo accadere nell'arte.

⁷¹ L'11 febbraio 1910 su volantini stampati dalla marinettiana rivista "Poesia" viene diffuso il *Manifesto dei pittori futuristi*, sottoscritto in questa prima versione da Balla, Boccioni, Bonzagni, Carrà, Romani, Russolo e Severini. L'11 aprile dello stesso anno Balla, Boccioni, Russolo, Carrà e Severini firmano *La Pittura Futurista. Manifesto Tecnico*.

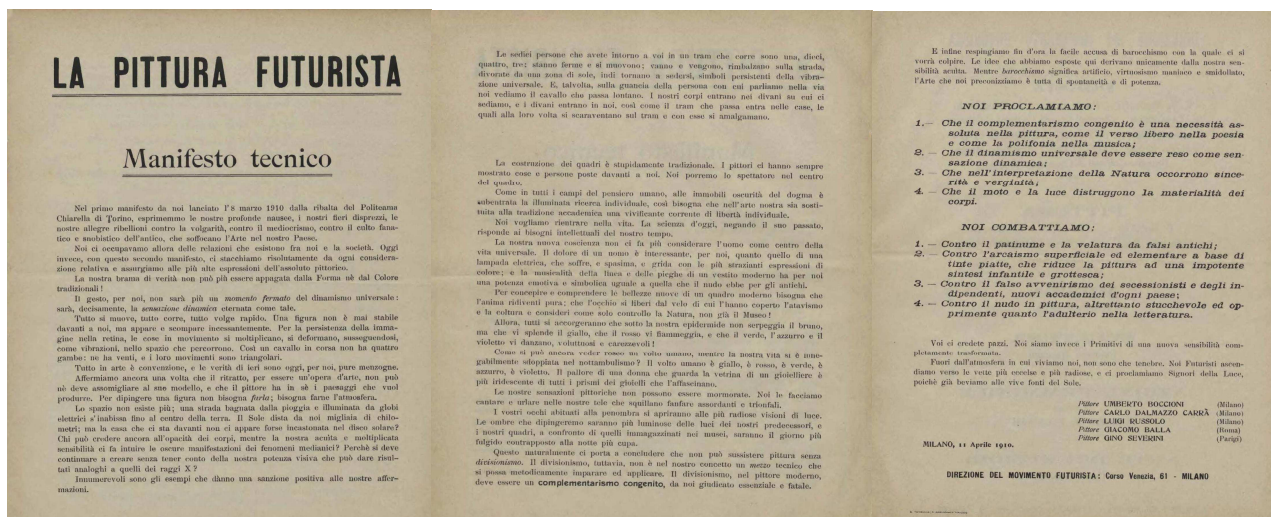


Figura 36 La Pittura Futurista, Manifesto Tecnico, “Collezione'900 Sergio Reggi” Università degli studi di Milano

Quando, nel 1910, firmano il manifesto dei pittori futuristi, questi cinque giovani artisti, accorsi al richiamo delle parole di Marinetti, non hanno ancora dato prova evidente delle tesi che vanno propugnando. Certamente hanno tutti e cinque intravisto nuove possibilità del linguaggio pittorico, ma non le hanno ancora messe in pratica nei loro lavori. (fig. 37)

Marinetti aveva intuito in un punto di nevralgia profondità, le modifiche che la scienza e la tecnologia, nonché l'industrialismo e le nuove forme di comunicazione, avrebbero

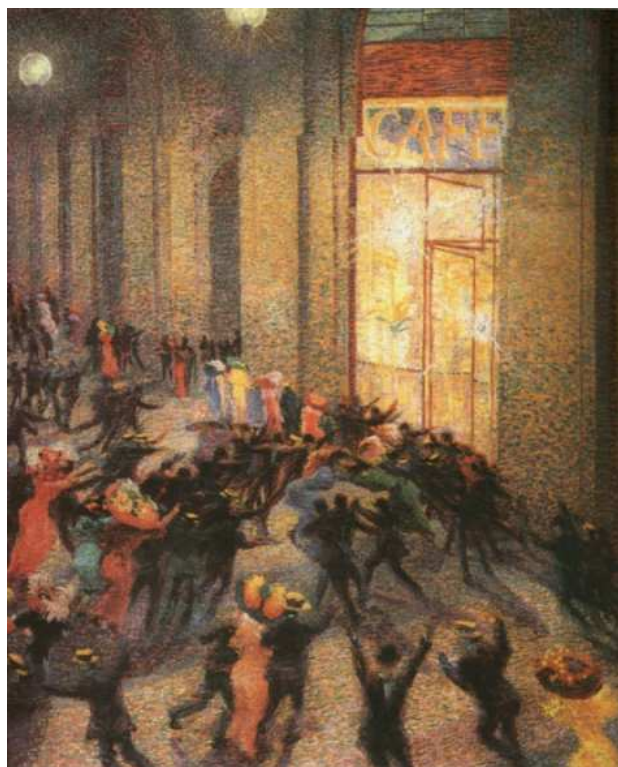


Figura 37 Umberto Boccioni, 1919, Rissa in Galleria, olio su tela, 76x64 cm. Pinacoteca di Brera, Collezione Jesi, Milano

apportato nel campo della creatività e dell'arte.

Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini percepiscono la medesima rivoluzione e accolgono le idee di Marinetti prima ancora di averle effettivamente realizzate.

Dopo i primi due manifesti a carattere generale, il futurismo, strutturandosi via via come gruppo interessato alle varie arti e discipline, continuerà a diffondere proclami sempre più tecnici, ma non privi di quella carica prefigurante e fantastica che

sempre connoterà l'impostazione teorico del movimento.

Stampati su volantini e foglietti effimeri, talvolta anche in francese, in inglese e in tedesco, i manifesti futuristi, vengono inviati, in Italia e all'estero, alla redazione dei giornali, a intellettuali, industriali, politici, sindacalisti, artisti ecc. Sino alla fine, è tutto un continuo esplodere di manifesti, rivolti dal maestro o dai suoi amici futuristi, al rinnovamento di ogni campo. Solo tra il 1909 e il 1916 il movimento futurista rende pubblici oltre cinquanta manifesti concernenti tutti i linguaggi espressivi, dalla letteratura alla cinematografia, dall'architettura alla pittura, alla politica alla scultura, dalla drammaturgia alla musica, dal teatro alla danza, dalla lussuria al varietà. La rapidità e la frequenza di emissione, quasi un manifesto ogni due mesi, qualifica il valore che Marinetti e i futuristi danno a questo vettore comunicativo. Il manifesto diventa dunque il luogo per eccellenza della scrittura futurista.

Nel 1909 escono anche altri manifesti, come il Manifesto del raggismo di Larionov in Russia e la Neue Kunstlervereinigung a Monaco, mentre i cubisti espongono al Salon d'automne. Del 1915 è il Manifesto del suprematismo di Malevic, nel 1918 escono il Manifesto Dada di Tzara, il primo manifesto di De Stijl (fig. 38) e il manifesto del purismo di Ozenfant e Jeanneret; il primo Manifesto surrealista di Breton è del 1925. Fino agli anni trenta in Europa si assiste ad un susseguirsi di manifesti, che diventano la carta dei principi su cui gli intellettuali discutono e in cui si riconoscono; ma differenza del futurismo, le avanguardie europee utilizzano il manifesto come espressione di un'idea, mentre per Marinetti il manifesto è il mezzo per raggiungere il cambiamento, rimane qualcosa di unico, che mostra la letteratura e l'arte nel momento del suo farsi: un laboratorio, insomma un metalinguaggio in

MANIFEST I OF „THE STYLE”, 1918.

1. There is an old and a new consciousness of time.
The old is connected with the individual.
The new is connected with the universal.
The struggle of the individual against the universal is revealing itself in the world-war as well as in the art of the present day.
2. The war is destroying the old world with its contents: individual domination in every state.
3. The new art has brought forward what the new consciousness of time contains: a balance between the universal and the individual.
4. The new consciousness is prepared to realise the internal life as well as the external life.
5. Traditions, dogmas and the domination of the individual are opposed to this realisation.
6. The founders of the new plastic art therefore call upon all, who believe in the reformation of art and culture, to annihilate these obstacles of development, as they have annihilated in the new plastic art (by abolishing natural form) that, which prevents the clear expression of art, the utmost consequence of all art notion.
7. The artists of to-day have been driven the whole world over by the same consciousness, and therefore have taken part from an intellectual point of view in this war against the domination of individual despotism. They therefore sympathize with all, who work for the formation of an international unity in Life, Art, Culture, either intellectually or materially.
8. The monthly editions of „The Style”, founded for that purpose, try to attain the new wisdom of life in an exact manner.
9. Co-operation is possible by:
 - I. Sending, with entire approval, name, address and profession to the editor of „The Style”.
 - II. Sending critical, philosophical, architectural, scientific, literary, musical articles or reproductions.
 - III. Translating articles in different languages or distributing thoughts published in „The Style”.

Signatures of the present collaborators:
THEO VAN DOESBURG, Painter.
ROBT. VAN 'T HOFF, Architect.
VILMOS HUSZAR, Painter.

ANTONY KOK, Poet.
PIET MONDRIAAN, Painter.
G. VANTONGERLOO, Sculptor.
JAN WILS, Architect.

Figura 38 *Manifesto di De Stijl* 1918 da commons.wikimedia.org

cerca di nuove possibilità di linguaggio, per la prima volta con il futurismo il manifesto diventa una forma-mezzo di comunicazione e, insieme un genere letterario.

Il manifesto rappresenta quasi per Marinetti un rito del pensiero, ma anche una sorta di diario che memorizza le conquiste culturali, l'evoluzione stessa della mente in relazione alle invenzioni della scienza e della tecnologia. Marinetti non cessa di scrivere manifesti e di pensarli fino alla morte. Non c'è aspetto della cultura che non sia stato affrontato con un manifesto senza escludere la cucina e l'arte sacra.

Le idee più nuove, i programmi più esplosivi dei futuristi sono racchiusi nei manifesti stilati e divulgati nel primo decennio del movimento.

Ed è proprio attraverso un manifesto che i futuristi teorizzano la Plastica Murale (fig.39).

STILE FUTURISTA

ESTETICA DELLA MACCHINA

RIVISTA MENSILE D'ARTE VITA

UN MANIFESTO POLEMICO

LA PLASTICA MURALE FUTURISTA

Da questi due principi imposti al mondo nel 1909: «futurismo = orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore», «futurismo = arte-vita», è nata la plastica murale. Questa è stata per la prima volta ideata dal pittore-scultore futurista Umberto Boccioni che nel 1911 creò, tra molte opere, «Fusione di una testa e di una finestra» (legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli) esposta a Parigi alla Galleria «La Boétie» e «costruzione dinamica di un galoppo» (legno, latta, rame, cartone) precisando così la sua invenzione nel Manifesto della scultura futurista, tradotto e diffuso nell'Europa e nelle Americhe nel 1912: «percependo i corpi e le loro parti come zone plastiche, avremo in una composizione scultorea futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc.» - «negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione di un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, luce elettrica, ecc.».

Nel marzo 1915 i pittori futuristi Giacomo Balla e Fortunato Depero scrissero il Manifesto «ricostruzione futurista dell'universo», che rivoluzionò e amplificò le possibilità decorative. Contemporaneamente il pittore futurista Enrico Prampolini dichiarava: «bisogna eradere dalla pittura», pubblicava il Manifesto «costruzione assoluta di moto-rumore» e inventava la parola polimaterico.

Contribuirono alla nascita della plastica murale i manifesti «la religione della velocità», «l'estetica della macchina», «lo splendore geometrico e numerico», «le parole in libertà», «le tavole parolibere», il «tattilismo» dovuti a F. T. Marinetti.

L'architettura futurista ideata da Antonio Sant'Elia nel 1913, iniziando la trasformazione architettonica mondiale, nei suoi successivi sviluppi esigeva una sua plastica murale che animasse e riscaldasse le superfici interne. Questa plastica murale doveva fatalmente essere quella creata dai compagni futuristi, tanto più che Sant'Elia concludeva il suo Manifesto sulla «casa simile ad una macchina gigantesca» con queste parole: «il nostro costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del Futurismo, che già si afferma con le parole in libertà, il dinamismo plastico, la musica senza quadratura e l'arte dei rumori e per quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista».

L'architettura moderna, derivata da Antonio Sant'Elia, manca oggi di una sua plastica murale, specialmente all'interno, ed è spesso funestata dall'anacronismo deprimente di affreschi, pitture o sculture stonati e fuori posto.

L'aeropittura, l'aeropoesia e l'aeromusica futuriste, nate dopo la conflagrazione mondiale, immensificarono e spiritualizzarono tutte le precedenti invenzioni e ricerche.

Indimenticabile primo tentativo di plastica murale futurista fu la Mostra della Rivoluzione Fascista (con le tipiche sale

polimateriche, a carattere sintetico dinamico simultaneo giocondo policromo e guerriero, dei futuristi Enrico Prampolini e Gerardo Dottori).

La plastica murale che definiamo ora nella Prima Mostra Nazionale di Genova con le opere di 30 futuristi è un armonioso ingrangiamento di:

- 1) edificio nuovo;
- 2) genio artistico ispirato direttamente dalla vita dinamica d'oggi e di domani;
- 3) volontà accanita di originalità e di distacco netto dalla tradizione. Se un tempo il soggetto storico e la nostalgia del passato poterono produrre capolavori ciò si dovette all'umanità d'allora capace d'illudersi di poter rivivere eroismi e sentimenti lontani. La nostra epoca, che giustamente ha suscitato sulle labbra di Boccioni la nuova parola «modernolatritia», seppellisce per strapotenza di energia concentrata i secoli leggendari come realtà e come sogno. Il futurismo, infatti, ha avuto fra i suoi principali scopi quello di lanciare uno stile del movimento in continuo movimento che strappa gli uomini dall'ammirazione del passato e li proietta in un desiderio entusiasta di futuro;
- 4) rilievo di volumi suggestionanti per simultaneità di pittura e scultura, che distrugge l'impossibilità neutrale dei muri lisci e nudi;
- 5) industria e chimica devote all'arte, preoccupate di fornire alla plastica murale un'infinita varietà di materiali, affini o contrastanti, per caratteristiche di forma, colore, peso, densità, resistenza, tattilismo, sorpresa, nuova tavolozza poliispiratrice;
- 6) meccanica che perfeziona agevola e velocizza la vita pratica dell'uomo moltiplicando i piaceri estetici; e gareggia in rapidità ed esattezza con le mani poetiche dell'artista;
- 7) paesaggi e urbanismi circondanti illuminanti profumanti o compenetranti con colori suoni o rumori;
- 8) vita, sensibilità e prospettive aviatorie.

Questa plastica murale sostituisce la pittura e la scultura, non può essere ospitata nelle esposizioni d'arte pura, realizza l'arte-vita, arricchendo la giornata e la notte dell'uomo con un'esaltante e continua sintesi della radiosa civiltà meccanica.

F. T. MARINETTI
AMBROSI
ANDREONI
BENEDETTA
DEPERO
DOTTORI
FILLIA
ORIANI
MUNARI
PRAMPOLINI
MINO ROSSO
TATO

Il manifesto, con chiarezza programmatica, spiega e definisce la plastica murale a partire da due dei principi fondamentali dell'intervento innovativo del futurismo dalla sua fondazione: "futurismo = orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore" e "futurismo=arte-vita" riconoscendo così alla plastica murale un'origine a partire dagli assunti del movimento e viene eletto ideatore della plastica murale Boccioni che, nel 1911 con la creazione di opere come *Fusione di una testa e di una finestra* (fig.40) e *Costruzione dinamica di un galoppo* *Dinamismo plastico: cavallo + case* (fig. 24) esemplifica l'aspetto più caratteristico e

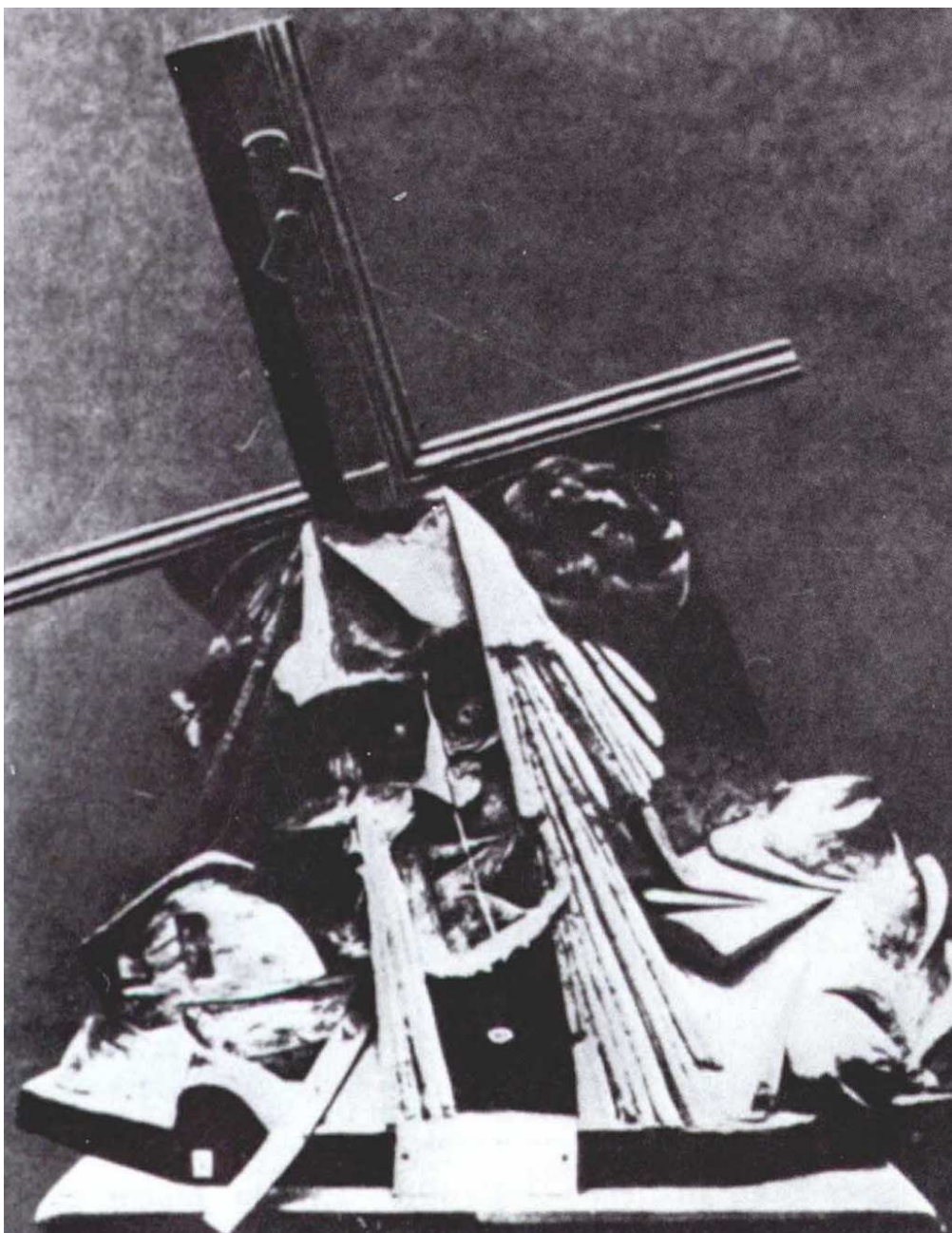


Figura 40 Umberto Boccioni, *Fusione di una testa e una finestra*, 1911, legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli, (distrutta)

Manifesto tecnico della scultura futurista

La scultura, nei monumenti e nelle esposizioni di tutte le città d'Europa, offre uno spettacolo così compassionevole di barbarie, di goffaggine e di monotona imitazione, che il mio occhio futurista se ne ritrae con profondo disgusto!

Nella scultura d'ogni paese domina l'imitazione cieca e balorda delle formule ereditate dal passato, imitazione che viene incoraggiata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità. Nei paesi latini abbiamo il peso obbrobrioso della Grecia e di Michelangelo, che è sopportato con qualche serietà d'ingegno in Francia e nel Belgio, con goffesca imbecillaggine in Italia. Nei paesi germanici abbiamo un insulso goticismo greizzante, industrializzato a Berlino o snidollato con cura effeminata dal professorismo tedesco a Monaco di Baviera. Nei paesi slavi, invece, un cozzo confuso tra il greco arcaico e i mostri nordici od orientali. Ammasso informe di influenze che vanno dall'eccesso di particolari astrusi dell'Asia, alla infantile e goffesca ingenuità dei Lapponi e degli Eschimesi.

In tutte queste manifestazioni della scultura ed anche in quelle che hanno maggior soffio di audacia innovatrice si perpetua lo stesso equivoco: l'artista copia il nudo e studia la statua classica con l'ingenua convinzione di poter trovare uno stile che corrisponda alla sensibilità moderna senza uscire dalla tradizionale concezione della forma scultorea. La quale concezione col suo famoso « ideale di bellezza » di cui tutti parlano genuflessi, non si stacca mai dal periodo fiducioso e dalla sua decadenza.

Ed è quasi inspiegabile come le migliaia di scultori che continuano di generazione in generazione a costruire fantocci non si siano ancora chiesti perché le sale di scultura siano frequentate con noia ed orrore, quando non siano assolutamente deserte, e perché i monumenti si inaugurino sulle piazze di tutto il mondo tra l'incomprensione o l'ilarità generale. Questo non accade per la pittura, a causa del suo rinnovamento continuo, che, per quanto lento, è la più chiara condanna dell'opera plagiaria e sterile di tutti gli scultori della nostra epoca!

Bisogna che gli scultori si convincano di questa verità assoluta: costruire ancora e voler creare con gli elementi egizi, greci o michelangeleschi è come voler attingere acqua con una secchia senza fondo in una cisterna disseccata!

Non vi può essere rinnovamento alcuno in un'arte se non ne viene rinnovata l'essenza, cioè la visione e la concezione della linea e delle masse che formano l'arabesco. Non è solo riproducendo gli aspetti esteriori della vita contemporanea che l'arte diventa espressione del proprio tempo, e perciò la scultura come è stata intesa fino ad oggi dagli artisti del secolo passato e del presente è un mostruoso anacronismo!

La scultura non ha progredito, a causa della ristrettezza del campo assegnatole dal concetto accademico del nudo. Un'arte che ha bisogno di spogliare interamente un uomo o una donna per cominciare la sua funzione emotiva è un'arte morta! La pittura s'è rinsanguata, approfondita e allargata mediante il passaggio e l'ambiente fatti simultaneamente agire sulla figura umana o su gli oggetti, giungendo alla nostra futurista **compempenrazione dei piani**, (*Manifesto tecnico della Pittura futurista. 11 Aprile 1910*). Così la scultura troverà nuova sorgente di emozione, quindi di stile, estendendo la sua plastica o quello che la nostra rozzezza barbara ci ha fatto sino ad oggi considerare come suddiviso, impalpabile, quindi inesprimibile plasticamente.

In scultura come in pittura non si può rinnovare se non cercando **lo stile del movimento**, cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico. E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compempenrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sé gli elementi architettonici dell'ambiente scultorio in cui vive il soggetto.

Naturalmente, noi daremo una **scultura d'ambiente**.

Una composizione scultoria futurista avrà in sé i meravigliosi elementi matematici e geometrici che compongono gli oggetti del nostro tempo. E questi oggetti non saranno vicini alla statua come attributi esplicativi o elementi decorativi staccati, ma, seguendo le leggi di una nuova concezione dell'armonia, saranno incastri nelle linee muscolari di un corpo. Così, dall'ascella di un meccanico potrà uscire la ruota d'un congegno, così la linea di un tavolo potrà tagliare la testa di chi legge, e il libro sezionare col suo ventaglio di pagine lo stomaco del lettore.

Tradizionalmente, la statua si intaglia e si delinea sullo sfondo atmosferico dell'ambiente in cui è esposta: la pittura futurista ha superata questa concezione della continuità ritmica delle linee in una figura e dell'isolamento di essa dal fondo e dallo spazio avvolgente invisibile. « La poesia futurista — secondo il poeta Marinetti — dopo aver distrutta la metrica tradizionale e creato il verso libero, distrugge ora la sintassi e il periodo latino. La poesia futurista è una corrente spontanea ininterrotta di analogie, ognuna riassunta intuitivamente nel sostantivo essenziale. Dunque, immaginazione senza fili e parole in libertà ». La musica futurista di Balilla Pratella infrange la tirannia cronometrica del ritmo.

Perché la scultura dovrebbe rimanere indietro, legata a leggi che nessuno ha il diritto di imporre? Rovessiamo tutto, dunque, e proclamiamo l'assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie; che il marciapiede può salire sulla vostra tavola, e che la vostra testa può attraversare la strada mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso.

Proclamiamo che tutto il mondo apparente deve precipitarsi su di noi, amalgamarsi, creando un'armonia colla sola misura dell'intuizione creativa; che una gamba, un braccio o un oggetto, non avendo importanza se non come elementi del ritmo plastico, possono essere aboliti, non per imitare un frammento greco o romano, ma per ubbidire all'armonia che l'autore vuol creare. Un insieme scultorio, come un quadro, non può assomigliare che a sé stesso, poiché la figura e le cose devono vivere in arte al di fuori della logica fisiologica.

Così una figura può essere vestita in un braccio e nuda nell'altro, e le diverse linee d'un vaso di fiori possono rincorrersi agilmente fra le linee del cappello e quelle del collo.

Così dei piani trasparenti, dei vetri, delle lastre di metallo, dei fili, delle luci elettriche esterne o interne potranno indicare i piani, le tendenze, i toni, i semitoni di una nuova realtà.

Così una nuova intuitiva colorazione di bianco, di grigio, di nero, può aumentare la forza emotiva dei piani, mentre la nota di un piano colorato accentuerà con violenza il significato astratto del fatto plastico!

Ciò che abbiamo detto sulle **linee forze** in pittura (*Prefazione-manifesto al catalogo della I^a Esposizione futurista di Parigi, Ottobre 1911*) può dirsi anche per la scultura, facendo vivere la linea muscolare statica nella linea-forza dinamica. In questa linea muscolare predominerà la linea retta, che è la sola corrispondente alla semplicità interna della sintesi che noi contrapposiamo al barocchismo esterno dell'analisi.

Ma la linea retta non ci condurrà alla imitazione degli egizi, dei primitivi o dei selvaggi, come qualche scultore moderno ha disperatamente tentato per liberarsi dal greco. La nostra linea retta sarà viva e palpitante; si presterà a tutte le necessità delle infinite espressioni della materia, e la sua nuda severità fondamentale sarà il simbolo della severità di acciaio delle linee del macchinario moderno.

Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'infinito plastico apparente e all'infinito plastico interiore. La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno o in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato **trascendentalismo fisico** (*Conferenza sulla Pittura futurista al Circolo Artistico di Roma; Maggio 1911*) potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti.

La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circondi il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve e di rette.

Due sono stati i tentativi di rinnovamento moderno della scultura: uno decorativo per lo stile, l'altro prettamente plastico per la materia. Il primo, anonimo e disordinato, mancava del genio tecnico coordinatore, e, troppo legato alle necessità economiche dell'edilizia, non produsse che pezzi di scultura tradizionale più o meno decorativamente sintetizzati e inquadri in motivi o sagome architettoniche o decorative. Tutti i palazzi e le case costruite con un criterio di modernità hanno in loro questi tentativi in marmo, in cemento o in placche metalliche.

Il secondo, più geniale, disinteressato e poetico, ma troppo isolato e frammentario, mancava di un pensiero sintetico che affermasse una legge. Poiché nell'opera di rinnovamento non basta credere con fervore, ma occorre propagare e determinare qualche norma che segui una strada. Alludo al genio di Medardo Rosso, a un italiano, al solo grande scultore moderno che abbia tentato di aprire alla scultura un campo più vasto, di rendere con la plastica le influenze d'un ambiente e i legami atmosferici che lo avvicinano al soggetto.

Degli altri tre grandi scultori contemporanei, Constantin Meunier nulla ha portato di nuovo nella sensibilità scultoria. Le sue statue sono quasi sempre fusioni geniali dell'eroico greco con l'attica unità dello scariatore, del marinaio, del minatore. La sua concezione plastica e costruttiva della statua e del bassorilievo è ancora quella del Partenone o dell'eroe classico, pur avendo egli per la prima volta tentato di creare e divinizzare soggetti prima di lui disprezzati o lasciati alla bassa riproduzione veristica.

La Bourdelle porta nel blocco scultorio una severità quasi rabbiosa di masse astrattamente architettoniche. Temperamento appassionato, torvo, sincero di creatore, non sa purtroppo liberarsi da una certa influenza arcaica e da quella anonima di tutti i tagliapetra delle cattedrali gotiche.

Rodin è di una agilità spirituale più vasta, che gli permette di andare dall'impressionismo del *Balzac* all'incertezza dei *Borghesi di Calais* e a tutti gli altri peccati michelangeleschi. Egli porta nella sua scultura un'ispirazione inquieta, un impeto lirico grandioso, che sarebbero veramente moderni se Michelangelo e Donatello non li avessero avuti, con le quasi identiche forme, quattrocento anni o sono e se servissero invece ad animare una realtà completamente ricreata.

Abbiamo quindi nell'opera di questi tre grandi ingegni tre influenze di periodi diversi: greca in Meunier; gotica in La Bourdelle; della rinascenza italiana in Rodin.

L'opera di Medardo Rosso è invece rivoluzionaria, modernissima, più profonda e necessariamente ristretta. In essa non si agitano eroi né simboli, ma il piano d'una fronte di donna o di bimbo accenna ad una liberazione verso lo spazio, che avrà nella storia dello spirito una importanza ben maggiore di quella che non gli abbia data il nostro tempo. Purtroppo le necessità impressionistiche del tentativo hanno limitato le ricerche di Medardo Rosso ad una specie di alto o bassorilievo, la qual cosa dimostra che la figura è ancora concepita come mondo a sé, con base tradizionale e scopi episodici.

La rivoluzione di Medardo Rosso, per quanto importantissima, parte da un concetto troppo esteriormente pittorico, trascura il problema d'una nuova costruzione dei piani e il tocco sensuale del pollice che invita la leggerezza della pennellata impressionista, dà un senso di vivace immediatezza, ma obbliga alla esecuzione rapida dal vero e toglie all'opera d'arte il suo carattere di creazione universale. Ha quindi gli stessi pregi e difetti dell'impressionismo pittorico, dalle cui ricerche parte la nostra rivoluzione estetica la quale, continuando, se ne allontana fino all'estremo opposto.

Possiamo infine affermare che nella scultura l'artista non deve indietreggiare davanti a nessun mezzo pur di ottenere una **realtà**. Nessuna paura è più stupida di quella che ci fa temere di uscire dall'arte che esercitiamo. Non v'è né pittura, né scultura, né musica, né poesia, non v'è che creazione! Quindi se una composizione sente il bisogno d'un ritmo speciale di movimento che aiuti o contrasti il ritmo fermato dell'insieme scultorio (necessità dell'opera d'arte) si potrà applicarvi un qualsiasi congegno che possa dare un movimento ritmico adeguato a dei piani o a delle linee.

Non possiamo dimenticare che il tic-tac e le sfere in moto di un orologio, che l'entrata o l'uscita di uno stantuffo in un cilindro, che l'aprirsi e il chiudersi di due ruote dentate con l'apparire e lo scomparire continuo dei loro rettangoletti d'acciaio, che la furia di un volante o il turbine di un'elica, sono tutti elementi plastici e pittorici, di cui un'opera scultoria futurista deve valersi. L'aprirsi e il chiudersi di una valvola crea, un momento altrettanto bello ma infinitamente più nuovo di quello d'una palpebra animale!

CONCLUSIONI:

1. — Proclamare che la scultura si prefigge la ricostruzione astratta dei piani e dei volumi che determinano le forme, non il loro valore figurativo.
2. — **Abolire in scultura**, come in qualsiasi altra arte, il sublime tradizionale dei soggetti.
3. — Negare alla scultura qualsiasi scopo di ricostruzione epica-veristica, ma affermare la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della sensibilità plastica. Quindi percependo i corpi e le loro parti come **zone plastiche**, avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticoli per un piano atmosferico, ecc. ecc.
4. — Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc.
5. — Proclamare che nell'intersecazione dei piani di un libro con gli angoli d'una tavola, nelle rette di un fiammifero, nel telaio di una finestra, v'è più verità che in tutti i grovigli di muscoli, in tutti i seni e in tutte le natiche di eroi o di veneri che ispirano la moderna idiozia scultoria.
6. — Che solo una modernissima scelta di soggetti potrà portare alla scoperta di nuove **idee plastiche**.
7. — Che la linea retta è il solo mezzo che possa condurre alla verginità primitiva di una nuova costruzione architettonica delle masse o zone scultorie.
8. — Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la **scultura d'ambiente** perchè con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo. Quindi da oggi anche la creta potrà **modellare l'atmosfera** che circonda le cose.
9. La cosa che si crea non è che il ponte tra l'infinito plastico esteriore e l'infinito plastico interiore, quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatia e urti di avversione.
10. — Bisogna distruggere il nudo sistematico; il concetto tradizionale della statua e del monumento!
11. — Rifiutare coraggiosamente qualsiasi lavoro, a qualsiasi prezzo, che non abbia in sé una pura costruzione di elementi plastici completamente rinnovati.

Umberto Boccioni.
pittore e scultore

MILANO, 11 Aprile 1912.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

Figura 41 Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11, aprile, 1912, "Collezione'900 Sergio Reggi" Università degli studi di Milano

qualificante della scultura futurista da lui stesso dettagliatamente illustrata nel *Manifesto della scultura futurista* (fig. 41)⁷².

Fondamentale anche il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero per aver "rivoluzionato" e "amplificato" le possibilità decorative, indicando la piena consapevolezza di un'implicazione molteplice dell'intervento innovativo futurista e, ancora il manifesto di Prampolini *Costruzione assoluta di moto-rumore* e la sua invenzione della parola "polimaterico". Contribuiscono inoltre "alla nascita della plastica murale i manifesti *La religione della velocità*⁷³, *l'estetica della Macchina*⁷⁴, *Lo splendore geometrico e numerico*⁷⁵, *Le parole in libertà*⁷⁶, *Le tavole parolibere* e *Il tattilismo*⁷⁷".

Una volta chiarito come è stata pensata e concepita e da cosa deriva la plastica murale, passano a definire lo scopo e il luogo destinato alla plastica murale "L'architettura futurista ideata da Antonio Sant'Elia nel 1913, iniziando la trasformazione architettonica mondiale, nei suoi successivi sviluppi esigeva una sua plastica murale che animasse e riscaldasse le superficie interne. (...) L'architettura moderna, derivata da Antonio Sant'Elia, manca oggi di una sua plastica murale, specialmente all'interno, ed è spesso funestata dall'anacronismo deprimente di affreschi, pitture o sculture stonati e fuori posto"⁷⁸.

Velocità, dinamismo, azione, modernità, il mito della macchina e del progresso, insieme al disprezzo per la tradizione e l'accademismo, sono ancora una volta i valori alla base del grido futurista, per il rinnovamento dell'architettura italiana per porre fine alle vecchie decorazioni, si affidano, quale arma di battaglia, alla plastica murale per sostituire "la pittura e la scultura"

⁷² Cfr. cap. I

⁷³ F. T. Marinetti *La nuova religione-morale della velocità*, manifesto pubblicato nel primo numero del giornale "L'Italia Futurista" 11 maggio 1916 cfr. L. De Maria (a cura di) *F. T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Milano, I Meridiani, Mondadori, 1968 VI ed. 2005, p. 130

⁷⁴ F. T. Marinetti *Il Paesaggio e l'Estetica futurista della macchina*, 1931, Ib., p. 623

⁷⁵ F. T. Marinetti *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 18 marzo 1914, Ib., p. 98

⁷⁶ F. T. Marinetti *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 11 maggio 1913 Ib. p. 68

⁷⁷ F. T. Marinetti, *Il Tattilismo*, letto al Théâtre de l'Œuvre (Parigi) all'Esposizione mondiale d'Arte Moderna (Ginevra) e pubblicato da "Comœdia" in gennaio 1921, Ib., p. 159

⁷⁸ *Un Manifesto Polemico. La plastica Murale futurista*. 1934. in "Stile Futurista", a. I, n. 5, dicembre 1934

realizzando *"l'arte vita, arricchendo la giornata e la notte dell'uomo con un'esaltante e continua sintesi della radiosa civiltà meccanica"*.⁷⁹

I proclami di Marinetti e compagni inondano con la tipica verve linguistica e lo spirito di pungente polemica ogni aspetto del vivere civile e ogni forma di espressione artistica, la rivoluzione investe sotto vari aspetti anche le pubblicazioni periodiche, spazio privilegiato di diffusione e dibattito del pensiero-azione futurista.

L'attività editoriale svolge una funzione vitale per diffondere la poetica del gruppo, giornali, volantini, fogli volanti, "soffietti" per la stampa.

Le riviste, da un lato, incarnano l'organo di diffusione stesso del movimento (pensiamo al numero di manifesti che vi vengono pubblicati), dall'altro lato sono esse stesse campo aperto di sperimentazione.

La carta stampata diviene luogo privilegiato di accesi dibattiti culturali, un organismo vivo che incide sulla realtà artistica italiana e non solo, diviene l'espressione futurista del pensiero futurista. Illuminanti sono le parole di Marinetti quando afferma che *"Io inizio una rivoluzione tipografica, diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano secentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi mitologici, nastri da messale, epigrafi e numeri romani."*

*Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione diretta contro la cosiddetta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò nella medesima pagina, tre o quattro colori diversi di inchiostro, e anche venti caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio : corsivo per una serie di sensazioni simili e veloci, grassetto tondo per le onomatopee violente, ecc..."*⁸⁰

⁷⁹ Ib.

⁸⁰ F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* 11 maggio 1913 cfr. nota 73

La lettura del futurismo non può essere dunque separata dal confronto costante con i suoi organi privilegiati di diffusione. Ancor di più nel nostro caso in cui la Plastica Murale è stata molto più teorizzata che non realizzata.

Le riviste più interessanti per quel che riguarda la ricerca sulla plastica murale sono sicuramente quelle incentrate sul tema dell'arte di Stato con particolare attenzione per l'architettura, come il già citato "Noi"⁸¹ importante per l'apertura dell'Italia verso le avanguardie europee, "La città futurista" (1929) diretto da Fillia, che rappresenta un ponte tra futurismo e razionalismo architettonico italiano e internazionale, "La città nuova" sempre diretto da Fillia (1932-34) che porta avanti il colloquio con i razionalisti e dà spazio all'architettura di interni, "Stile Futurista" che nel 1934 Fillia fonda e dirige insieme a Prampolini, dove si affronta il rapporto pittura-architettura, "Futurismo" di Mino Somenzi (1932-33), poi trasformatosi in "Sant'Elia" (1933-34) e quindi in "Artecrazia" (1934-39), e infine "La Terra dei Vivi" (1933), un quindicinale di Turismo arte e architettura diretto sempre da Fillia, specializzato per lo più sul territorio ligure.⁸²

L'intento di "Stile Futurista" è quello di dar spazio ai giovani e fornire documentati resoconti dell'attività del movimento come scrive Fillia sul primo numero *"Stile futurista sarà una rivista aperta ai giovanissimi, a quelle forze cioè che sono la garanzia sempre più numerosa dell'attualità e della continuità del movimento futurista. Verrà edito a questo scopo un bollettino mensile, sintesi del futurismo italiano e mondiale, che sarà diffuso largamente e conterrà un*

⁸¹ Nel giugno del 1917 Bino Sanminiati ed Enrico Prampolini fondarono a Roma la rivista "Noi" con l'intento di europeizzare la cultura italiana, reso evidente nel sottotitolo della testata *Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia*, riportato anche nella dicitura in francese.

I primi tre numeri uscirono ad intervalli irregolari (giugno 1917, febbraio 1918, gennaio 1919). Nel gennaio 1920 esce un quarto fascicolo. Nell'aprile del 1923, "Noi" inizia una nuova serie, che sarà soggetta, come la prima, a irregolarità di pubblicazione, nonostante l'indicazione "mensile d'arte futurista". Il direttore e organizzatore della rivista è sempre Enrico Prampolini. Questa seconda e ultima serie si concluderà con il numero 10-11-12 del 1925, dedicato interamente ai pittori futuristi Balla, Depero e Prampolini.

⁸² Per un regesto completo delle riviste futuriste cfr. V. Vercelloni, *Il Neofuturismo nella cultura italiana degli anni '30*, in "Controspazio", n. 155 aprile-maggio 1971, Bari, pp. 98

completo notiziario delle attività futuriste, delle Mostre d'Arte, delle manifestazioni di ogni genere interessanti direttamente i giovani futuristi italiani."⁸³



Figura 42 "Stile Futurista", a. 11 n. 1, luglio 1934

⁸³ Fillia editoriale in "Stile Futurista" a 1, n. 1, luglio 1934, p. 6

La rivista inquadra in maniera particolare il rapporto tra architettura e decorazione e la realizzazione di plastiche murali. *“segnalo l'importanza di questa nuova era che si inaugura per l'architettura e le arti plastiche. Gli architetti devono dunque trovare una nuova formula di intima collaborazione (Sant'Elia e l'architetto Le Corbusier sono del nostro parere). Sono sicuro che gli autentici e geniali architetti italiani avranno compreso come esistano dei nuovi orientamenti plastici, tali da non compromettere la potenza espressiva strutturale delle nuove costruzioni e al tempo stesso mantenere intatte le esigenze delle funzionalità. Solo così questi colleghi avranno inteso profondamente quale deve essere la missione loro affidata, quella cioè di orientare le arti plastiche italiane verso l'architettura, per l'unità generale delle arti.*

PRIMA MOSTRA NAZIONALE DI
PLASTICA MURALE
PER L'EDILIZIA FASCISTA
SOTTO GLI AUSPICI DI S. E. MUSSOLINI

GENOVA NOVEMBRE 1934-XIII

Sotto gli auspici del Duce, un Comitato esecutivo, presieduto da S. E. Marinetti, organizza, in collaborazione con le Autorità di Genova, la prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista. Questa Mostra, unica del genere nel mondo, tende a liberare l'artista dalla vecchia concezione del quadro da cavalletto estraneo alla vita, per rendere (come scrisse il creatore della nuova architettura Antonio Sant'Elia) il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito, dotando così gli edifici fascisti della loro plastica murale.

Gli auspici del Duce sono significativi, perchè nel 1927 patrocinò la prima Mostra di architettura futurista.

La Mostra si inaugurerà in novembre. S. E. Marinetti ha nominato un Direttorio tecnico-amministrativo formato dai futuristi Enrico Prampolini, Fillia, Federico De Filippis.

Sede del Comitato: Via Martin Piaggio 21-4 - Genova

11

Figura 43 Prima Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, da "Stile Futurista" a 1, n. 1, luglio 1934, p. 11

La rivista si fa portavoce della esigenza di definire i caratteri della nuova architettura e ricondurre a sé e al suo fondatore Sant'Elia, la paternità dell'architettura moderna identificata con l'architettura Fascista."⁸⁴ Già dal primo numero vengono date notizie accurate sull'esecuzione di plastiche murali ad opera di artisti futuristi in edifici pubblici e privati e a pagina 11 viene annunciata la Prima Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista (fig.43).

Nel secondo numero viene pubblicato il regolamento della Prima Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista. e Prampolini pubblica l'importante articolo *Al di là della pittura verso i polimaterici* (fig.44) che costituisce la carta teorica prampoliniana del passaggio alle esperienze polimateriche e teorizza l'intervento scultoreo polimaterico: *"le composizioni polimateriche sono destinate a sostituire tutte le pitture murali future"*. La disponibilità comunicativa tipica dell'operare immaginativo si esplica così pienamente nella nuova linea di ricerca, orientata sul piano plastico.

*"L'arte polimaterica", secondo Prampolini, "non è una tecnica ma - come la pittura e la scultura - un mezzo d'espressione artistica rudimentale, elementare, il cui potere evocativo è affidato all'orchestrazione plastica delle materie. La materia intesa nella propria immanenza biologica, come nella propria trascendenza formale. La materia-oggetto, nei suoi aspetti rudimentali poliespressivi: dalla più umile e eterogenea (quasi relitto di vita) alla più raffinata ed elaborata (manualmente o meccanicamente). La materia-organismo: parte integrante della composizione polimaterica, i cui elementi formativi tendono a esprimere la continuità nella discontinuità, la dissonanza e l'assonanza di rapporti. Rapporti che, operando per contrasto, non valgono esclusivamente per la forma dell' elemento-oggetto, quanto per la presenza biologica della materia stessa."*⁸⁵

⁸⁴ E. Prampolini, *L'architettura dell'Italia Fascista*, in "Stile Futurista" a 1, n. 1, luglio 1934, p.7

⁸⁵ E. Prampolini, *L'arte Polimaterica*, Roma, Edizioni del Secolo, 1944,

AL DI LÀ DELLA PITTURA

EVASIONE DALLA PITTURA

La storia dell'attività artistica, dalle prime civiltà ad oggi, presenta una continua evoluzione dei mezzi d'espressione e degli elementi d'interpretazione, destinati a commuovere delle collettività.

L'arte è sempre stata inserita nella vita.

Nelle arti figurative — particolarmente — il carattere rappresentativo dell'essere umano, è sempre stato a servizio di una ideologia.

Questo lo si nota nelle grandi epoche delle rivoluzioni spirituali o sociali e agli albori di una nuova mistica.

Noi italiani del secolo XX viviamo in questo momento un nuovo clima. Questa nuova fede che ci anima, potrà solo perpetuarsi, nel tempo e nello spazio, a condizione che esista un accordo divino, fra lo sviluppo intrinseco dell'arte e la mistica che è chiamata ad esaltare. Siamo di fronte al tramonto definitivo del romanticismo con le sue nostalgiche avventure sperimentali.

L'arte del secolo XIX pretendeva infatti di vivere nella tradizione negando le rivoluzioni estetiche, mentre l'inizio del nostro secolo, aperte le aspirazioni dell'anima collettiva, intende meglio delle precedenti cosa sia spirito della tradizione. Ma se le nuove tendenze hanno creato questa libertà d'azione e di pensiero nell'artista, hanno anche sconvolto i valori universali ed eterni di suggestione umana. Anzi noi — maestri nell'evoluzione dell'arte contemporanea — abbiamo portato con le nostre opere l'arte pittorica alle estreme conseguenze di intensità espressiva accelerando il ciclo storico, così da esaurire il significato di un tempo dei canoni plastici, per *evadere dalla pittura*, verso un nuovo mondo estetico e tecnico, chiamato ad esprimere — plasticamente — le contingenze umane della nuova mistica spirituale che viviamo.

L'AGONIA DEL QUADRO

ULTIMA ESPERIENZA ROMANTICA

Si sarebbe tentati di rivedere l'evoluzione pittorica dai primitivi alle recenti espressioni artistiche — le più oltranziste —, per dimostrare come da quelli nacque il *linguaggio plastico* adeguato ad un ideale determinato, che fece delle loro opere un esempio tipico di equilibrio supremo fra la rappresentazione della materia e l'espressione dello spirito.

La calma e solenne bellezza delle loro opere era dovuta anche alla loro funzione ambientale di ogni linea della loro composizione; prima di considerare l'oggetto plastico da raffigurare, i primitivi guardavano intorno l'architettura scelta ad ospitare la loro missione plastica. Sceglievano poi le loro forme nella natura intima delle cose, facendo ripercuotere l'eco del loro spirito fra le superfici delle costruzioni da animare.

Questa purezza ideale del sentimento per la pittura murale dei primitivi fu poi alterata nei secoli a venire dalle presunte perfezioni del rinascimento e del barocco, ecc., volendosi aggiungere alle convenzioni unicamente plastiche dei primitivi delle preoccupazioni d'ordine scultoreo e architettonico con lo sfoggio dell'anatomia e della prospettiva e con gli effetti degli scorci ed il virtuosismo del mestiere.

Ecco così i contorni fatti per sopportare i contatti e i parallelismi con l'architettura infiacchirsi; un'obesa presunzione delle forme tridimensionali generò il disordine dei valori plastici funzionali; le opere sebbene destinate ad inquadrarsi con l'architettura finirono per non essere più la parte integrante di questa, spingendo le ingannevolezze appaganti del mestiere verso il trionfo *realismo* ottocentesco. La pittura, perduti i rapporti con l'architettura, cioè con la vita, si decompose, si frantumò, annunciando fatalmente il trionfo del frammento, l'avvento del quadro da cavalletto, dell'espressione individualista.

I bifolchi del sentimento — i romantici — continuarono a lungo a speculare sopra questa misera superficie di pochi centimetri quadrati illudendosi di riassumere in un rettangolo di modeste proporzioni evaso dall'ambiente funzionale, la potenza suggestiva del *linguaggio plastico* dei primitivi

VERSO I POLIMATERICI

o dei classici, di coloro cioè che a contatto con Dio o con la terra, con l'immagine plastica e con l'architettura avevano compreso il compito umano dell'arte.

La generazione dei bifolchi del sentimento — cioè dei pittori e scultori romantici che attribuiscono al *quadro da cavalletto* e al frammento pittorico o plastico poteri universali o valori plastici è in agonia.

L'agonia è lenta, ma la certezza di questa fine è in noi.

Noi futuristi italiani, precursori d'ogni felice indirizzo artistico e plastico, sentiamo imperiosamente la necessità di arginare l'attuale disorientamento della pittura e della scultura per la sopravvalutazione e sovrapproduzione del *quadro* e del *frammento plastico*, che ha esaurito totalmente lo sviluppo storico delle arti plastiche e la loro funzione in rapporto alla vita di un popolo in completa rinascita.

DAL FRAMMENTO ALLA COMPOSIZIONE

Il secolo XIX e gli albori del XX ci hanno messo di fronte oltre alla dilagante invasione del *quadro da cavalletto*, anche al trionfo del *frammento*, eredità venuta dalla *misura e dalla speculazione plastica* dell'arte francese. Il *paesaggismo* e la *natura morta* hanno suggestionato le facili aspirazioni degli artisti d'ogni paese, inondando il mercato mondiale di milioni e milioni di opere e di dilettanti. (Si pensi che dal 1926 al 1930 solo a Parigi si produceva circa un milione di opere all'anno).

Anche l'Italia è stata ed è tutt'ora vittima di questa facile influenza. Solo noi futuristi, e alcuni maestri dell'avanguardia straniera, abbiamo reagito, portando per primi il concetto dell'universale nella creazione e quindi nella *composizione* delle nostre opere. E se le contingenze sociali e pratiche ci avessero dato la possibilità di realizzare il nostro principio spirituale dell'*arte-vita* legandolo all'architettura lo avremmo fatto da tempo.

Io del resto, molto prima dei cubisti francesi, e dei così detti novecentisti nostrani, ho realizzato delle vaste composizioni murali, che hanno inizio nel 1920 a Praga, per poi succedersi a Roma, Parigi, Trento, Milano, La Spezia. Decretata così la fine del *frammento*, eredità d'olt'alpe e simbolo di un periodo di decadenza, noi italiani dobbiamo trovare nella fede di una nuova mistica spirituale e sociale gli elementi e i simboli delle nostre composizioni future.

La libertà di ricerca di questi ultimi anni, e il contributo dei maggiori artisti e delle tendenze, ha arricchito di larga messe la nomenclatura plastica così da permettere oggi di esprimersi con ampio respiro.

Di che natura sarà questo avvento alla composizione e alla pittura murale? Un ritorno all'ideale bizantino o gotico? Certo che gli splendori astratti di Bisanzio o le alchimie plastiche dei gotici avrebbero buon giuoco per i poveri d'immaginazione, ma noi mantenendo intatto lo spirito creatore della nostra razza dobbiamo guardare oltre, senza ritorni, all'ideale della nostra civiltà meccanica ricca e potente di espressioni suggestive. Noi italiani siamo per istinto dei costruttori, dei classici; in antitesi alla pittura francese e fiamminga del frammento e dell'intimità, abbiamo sempre opposto le grandi proporzioni e l'esteriorizzazione. Alla nozione d'intensità dei primi noi abbiamo sostituito la nozione della bellezza ideale e profonda. Al dramma dell'espressione noi abbiamo preferito il lirismo delle forme.

Ma da tempo il lirismo e il dramma hanno disertato la pittura e la plastica, perchè se c'è stato un meraviglioso sviluppo ascendente di ricerche tecniche dal lato sensibile e di potere analitico, si sono perdute attualmente (salvo eccezioni) le facoltà di organizzare in superfici prestabilite, con soggetti imposti, gli elementi della rappresentazione.

Presso i primitivi gli elementi della composizione erano sovrapposti, nel rinascimento e nel seicento composti e concatenati, nell'attuale periodo futurista in simultanea compenetrazione.

Eguale per il soggetto se per i primitivi era un inventario rituale e moralizzatore, per il rinascimento e il seicento una descrizione didattica, ed una esaltazione retorica, per l'artista d'oggi che si trova d'immanzi ad una nuova percezione umana del mondo e delle cose, il soggetto, al di là del concetto religioso e morale, dovrà esprimere i nuovi fenomeni della vita legati al linguaggio astratto delle grandi leggi cosmiche.

ARCHITETTURA FECONDATRICE

La parola è oggi all'architettura. Per tutti gli artisti questa madre delle arti, fecondatrice di comunità spirituali, ha il compito di riportare nella palestra delle arti plastiche una nuova passione per lo spazio costruito, per l'ordine, la misura, la proporzione al fine di esaltare un'animistica dell'attivismo contemporaneo.

La nostra civiltà meccanica ci ha insegnato il valore dello splendore geometrico; la vita aerea, le nuove prospettive verticali. L'architettura, interprete delle contingenze umane, sta innalzando nello spazio il suo potente canto costruttivo, con tutte le esigenze tecniche e funzionali, quindi estetiche. Queste nuove e meravigliose *individualità-collettive*, che si profilano all'orizzonte, nude e mute, mentre lanciano un monito agli artisti delle arti plastiche perché abbandonino il loro timido e meschino covile senza fantasia, attendono senza tregua l'ora del risveglio, affinché l'ermetismo delle loro superfici costruttive ma inanimate, trovi nella fantasia creatrice dei nuovi maestri della *plastica murale* un'eco vivente e profonda.

DALLA PLASTICA MURALE ALLE COMPOSIZIONI POLIMATERICHE

Dopo le esasperazioni pittoriche dei prospettici del seicento italiano, non abbiamo avuto più esempi tipici di nuove interpretazioni della pittura o della plastica murale. Per opera delle nostre esperienze futuriste oggi si può affermare che è nata una nuova ottica dell'arte plastica.

La prospettiva si può considerare come superata per la plastica murale d'oggi, perché di per sé stessa antimurale, e con essa tutti gli illusionismi ottici del chiaroscuro e degli scorci, aderenti alla realtà. La geometria presiede alle nostre creazioni, come la sintassi per la letteratura, il contrappunto per la musica, essendo il linguaggio latente della composizione.

L'angolo retto è simbolo dell'equilibrio fra la materia — orizzontale — e lo spirito verticale. Le superfici si animano così dei contorni, indipendenti dai piani tonali e cromatici, e l'elemento formale interviene con la potenza evocatrice del chiaroscuro autonomo, cioè inteso non nella sua ingannevole prospettiva del volume, ma come valore plastico costruttivo, per rompere e contrastare ciò che potrebbe persistere di troppo geometrico, e umanizzare il linguaggio astratto delle superfici architettoniche. L'eloquenza plastica di un tale processo intensifica il significato espressivo del soggetto.

Queste analogie e riflessi di azioni continue fra oggettivismo e soggettivismo contribuiscono a creare una alternanza composita vibrante, per espressione tecnica e rappresentativa.

È fuori dubbio che gli elementi rappresentativi e la potenza suggestiva delle azioni umane, hanno raggiunto in questi ultimi anni una fisionomia così tipica da suggerire larga messe d'ispirazione e fornire un ampio respiro contenutista, che solo mediante le grandi superfici richieste dalla plastica murale è possibile fissare con forme e significati.

La nuova architettura futurista e funzionale esige una altrettanto nuova e assoluta interpretazione plastica delle vaste superfici spaziali; è naturale quindi che ad una nuova realtà architettonica corrisponda un'adeguata e nuova realtà tecnica.

Le mie ricerche polimateriche, iniziate quasi contemporaneamente a quelle pittoriche nel 1914, suscitano allora, il più vivo interesse, soprattutto da parte di stranieri (come Picasso e Cocteau che visitarono il mio studio). In questi ultimi anni ho portato i miei *polimaterici* a delle concrete realizzazioni, che pur destando stupore nelle folle visitatrici (Surindipendents Paris 1929; Biennali Veneziane 1930-'32-'34; Quadriennale Roma 1931) erano l'inizio di una nuova era plastica destinata ad arricchire le superfici spaziali di una nuova dimensione emotiva.

Le composizioni polimateriche sono destinate a sostituire tutte le pitture murali future. (La Mostra della Rivoluzione è un esempio tangibile delle loro infinite possibilità!).

Spiritualizzare la materia e orchestrarla armonicamente sopra delle superfici spaziali, chiamate ad esaltare con il contrasto vivo e diretto delle materie stesse le visioni umane della nostra epoca. Ecco il potere suggestivo e rappresentativo delle composizioni polimateriche, il cui avvenire è indiscutibilmente legato alle grandi epoche costruttive che sono quelle dei grandi interrogativi nazionali dove l'artista se illuminato da una nuova fede può fare de l'uomo un Dio.

Rapallo, 1934.

ENRICO PRAMPOLINI

Il numero più importante di Stile Futurista è sicuramente quello di dicembre (fig. 45) interamente dedicato alla mostra di Genova con un'ampia documentazione fotografica e la recensione stampa chiamata Giudizi sulla mostra di plastica murale. La rivista si occupa di

plastica murale anche nel suo secondo e ultimo anno di vita, dando ampio spazio nei numeri di marzo e maggio alla Seconda Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa.



Figura 45 "Stile Futurista", a. I, n. 5, dicembre 1934

II.2. Futurismo e Fascismo

Abbiamo visto come i manifesti, esteriorizzati attraverso le pubblicazioni nei giornali, nelle riviste, nei depliant o nei volantini distribuiti in migliaia di copie, si imponessero attraverso dichiarazioni perentorie sulla totalità dell'intervento futurista. L'obiettivo è quello di invadere la vita, il quotidiano, di modificarne il privato e il pubblico, la trasformazione deve essere radicale, autenticamente integrale, senza ritorno. Quindi accanto allo spazio visivo-oggettuale della "ricostruzione" esiste un ampio campo sociale e morale fondamentale per un rinnovamento della società: la politica.

Il futurismo oggi non è più un fatto politico ma quando nasce, è espressione rivoluzionaria di un paese giovane, nuovo, mosso dalla felice conclusione dei fermenti unitari, che comportano semi di sconvolgimento e di rinnovamento. Gli aspetti politici non sono mai estranei alla volontà di rivolgimento letterario e artistico dei futuristi. Mi sembra quindi giusto prenderli in considerazione, effettuarne un esame, considerare il futurismo anche nella realtà storica, nella sua entità e valenza politica, di fianco, o a distanza, di quel Fascismo con cui bene o male si è accompagnato, e che ha influito in maniera considerevole nelle esecuzioni di plastica murale per quel che riguarda sia gli allestimenti sia le decorazioni di edifici pubblici.

La comparsa politica del futurismo è praticamente contemporanea alla sua nascita artistica, i capisaldi enunciati nel Manifesto del Futurismo del 20 febbraio 1909⁸⁶ (fig.33) contengono già la contestazione alla società tradizionale ed ai suoi valori, lo slancio verso la modernità e il futuro. L'interesse politico, se così possiamo chiamarlo, di Marinetti non è una vera e propria ideologia quanto piuttosto un atteggiamento verso la vita.

⁸⁶ "...l'amore per il pericolo, l'abitudine all'energia (...) il coraggio, l'audacia, la ribellione (...) noi vogliamo glorificare la guerra-sola igiene del modo- il militarismo, il patriottismo (...) distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie e combattere contro il moralismo, il femminismo (...) canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche, le stazioni ingorde (...) vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. (...)" da

In un tempo di progresso, di sviluppo della scienza e dell'industria, del nascere della velocità, dei nuovi suoni e dei nuovi rumori, delle scoperte e delle invenzioni, del cinema e dell'aviazione, Marinetti si muove a rinnovare una cultura fuori dal tempo, sterile e ferma. Ecco dunque le sue invettive contro l'accademismo, i suoi appelli alla distruzione di musei, di accademie, archivi e biblioteche.

Il primo intervento politico avviene in occasione delle elezioni del 1909, quando Marinetti lancia il suo *Primo Manifesto Politico*: "(...) Noi futuristi invochiamo da tutti i giovani ingegni d'Italia una lotta ad oltranza contro i candidati che patteggiano coi vecchi e coi preti. (...) "⁸⁷

Ma la prima articolata proposizione è il *Programma politico futurista*⁸⁸ dell'11 ottobre 1913, firmato Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo pubblicato su "Lacerba", il programma associa i motivi nazionalistici e antipacifisti con un abbozzo di effettivo programma politico: rafforzamento militare, difesa del proletariato, espansionismo, anticlericalismo, antisocialismo e culto del progresso (fig. 46).

Tale posizione è poi confermata nello stesso anno in un famoso *Discorso ai Triestini* tenuto da Marinetti al Politeama Rossetti a Trieste: "*In politica, siamo tanto lontani dal socialismo internazionalista e antipatriottico - ignobile esaltazione dei diritti del ventre - quanto dal conservatorismo pauroso e clericale, simboleggiato dalle pantofole e dallo scaldaletto*"⁸⁹.

L'intento del futurismo è quello di rinnovare la cultura e il mondo scagliandosi contro quella cultura monocorde, pedante, noiosa e inattuale. Sulla spinta di questo stimolo ideologico, è naturale che il movimento trovi facili accoglienze o accostamenti con le parti politiche

Volantino del Primo Manifesto Politico Futurista per le Elezioni generali del 1909, pubblicato in E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 1980, Torino, Utet p. 437

⁸⁸ Volantino del Programma Politico Futurista, pubblicato in "Lacerba" a. 1, n. 20, Firenze, 15 ottobre 1913, in Ib.

⁸⁹ F.t. Marinetti, *Discorso ai triestini* tenuto al Politeama Rossetti di Trieste, cfr. Scrivo L., 1968, *Sintesi del futurismo, Storia e documenti*, Roma: Bulzoni p.5; nonché De Maria L. (a cura di), 1968, *F. T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori, sesta edizione 2005 pp. 247-253

d'azione, quelle d'intervento prima della Grande Guerra, e dell'arditismo prima, durante e dopo il conflitto.



Figura 46 Programma Politico Futurista, da "Lacerba" a. 1, n. 20, Firenze, 15 ottobre 1913

PROGRAMMA POLITICO FUTURISTA

*ELETTORI FUTURISTI! col vostro voto cercate
di realizzare il seguente programma:*

Italia sovrana assoluta. - La parola **ITALIA** deve dominare sulla parola **LIBERTÀ**.
Tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, anti-italiani.
Una più grande flotta e un più grande esercito; un popolo orgoglioso di essere italiano, per la Guerra, sola igiene del mondo e per la grandezza di un'Italia intensamente agricola, industriale e commerciale.
Difesa economica e educazione patriottica del proletariato.
Politica estera cinica, astuta e aggressiva. - Espansionismo coloniale. - Liberismo.
Irredentismo. - Panitalianismo. - Primato dell'Italia.
Anticlericalismo e antisocialismo.
Culto del progresso e della velocità, dello sport, della forza fisica, del coraggio temerario, dell'eroismo e del pericolo, contro l'ossessione della cultura, l'insegnamento classico, il museo, la biblioteca e i ruderi. - Soppressione delle accademie e dei conservatori.
Molte scuole pratiche di commercio, industria e agricoltura. - Molti istituti di educazione fisica. - Ginnastica quotidiana nelle scuole. - Predominio della ginnastica sul libro.
Un minimo di professori, pochissimi avvocati, moltissimi agricoltori, ingegneri, chimici, meccanici e produttori di affari.
Esautorazione dei morti, dei vecchi e degli opportunisti, in favore dei giovani audaci.
Contro la monumentomania e l'ingerenza del Governo in materia d'arte.
Modernizzazione violenta delle città passatiste (Roma, Venezia, Firenze, ecc.)
Abolizione dell'industria del forestiero, umiliante ed aleatoria.

QUESTO PROGRAMMA VINCERÀ

il programma
clerico-moderato-liberale

Monarchia e Vaticano.
Odio o disprezzo del popolo.
Patriottismo tradizionale e commemorativo.
Militarismo intermittente.
Clericalismo.
Protezionismo gretto o liberismo fiacco.
Culto degli avi e scetticismo.
Senilismo e moralismo.
Opportunismo e affarismo.
Foreaiolismo.
Culto dei musei, delle rovine, dei monumenti.
Industria del forestiero.
Ossessione della cultura.
Accademismo.
Ideale di un'Italia archeologica, bigotta e podagrosa.
Quietismo ventraiolo.
Vigliaccheria nera.
Passatismo.

il programma
democratico-repubblicano-socialista

Repubblica.
Popolo sovrano.
Internazionalismo pacifista.
Antimilitarismo.
Anticlericalismo.
Liberismo interessato.
Mediocrrazia e scetticismo.
Senilismo e moralismo.
Opportunismo e affarismo.
Demagogismo.
Culto dei musei, delle rovine, dei monumenti.
Industria del forestiero.
Sociologia da comizio.
Razionalismo positivista.
Ideale di una Italletta borghesuccia, tirechia e sentimentale.
Quietismo ventraiolo.
Vigliaccheria rossa.
Passatismo.

Milano, 11 Ottobre 1913.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:
Corso Venezia, 61 - MILANO

Per il Gruppo dirigente del Movimento Futurista:

MARINETTI - BOCCIONI
CARRÀ - RUSSOLO

La guerra veniva ormai intesa sola e unica "igiene del mondo", ed era logico che i futuristi si accostassero a lei come una forza capace di debellare ed estirpare il tanto invisibile "passatismo". I futuristi furono quindi interventisti accanto ai nazionalisti ed ai socialisti.

Il primo incontro tra il gruppo futurista e Mussolini avviene proprio sul terreno dell'interventismo fra gli ultimi mesi del 1914 ed i primi del 1915. Il loro legame ideologico non va oltre il ritrovarsi su un medesimo fronte di azione politica, sia pure per motivazioni e con indole molto diverse, anzi potremmo dire che già si avverte, pur nel convenire su un fronte comune interventista, una radicale diversità di motivazioni, da una parte l'idealismo politico futurista e dall'altro il pragmatismo politico di Mussolini.

Allo scoppio della guerra quasi tutti i futuristi partono volontari per il fronte andando incontro ad una guerra purificatrice e moderna, lo storico De Felice esprime in maniera molto precisa il pensiero di Marinetti: *"La guerra era vista da lui come pienezza di vita, e anche come festa, essenzialmente come fatto individuale e drastico, (...) assumeva il valore di una rivelazione delle vere forze italiane e cioè del prevalere del futurismo sul passatismo"*.⁹⁰ Per molti versi il primo conflitto mondiale fu una vera e propria "guerra futurista": partirono infatti Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Bucci, Carlo Erba, Funi, Piatti e Depero. Sant'Elia e Boccioni morirono al fronte con importanti ripercussioni sul futuro del movimento.

Finita la guerra, il futurismo cerca una sua nuova collocazione politica, Marinetti pubblica nel febbraio del 1918 il *Manifesto del Partito politico futurista italiano*: *"Il Partito politico che noi fondiamo e che organizzeremo dopo la guerra, sarà nettamente distinto dal movimento artistico futurista. Questo continuerà nella sua opera di svecchiamento e rafforzamento del genio creatore italiano(...)* Questo programma segna la nascita del partito

⁹⁰ R. De Felice *L'avanguardia futurista* in A. Bertoni (a cura di), *F. T. Marinetti, Taccuini 1915-1921*, Bologna, Il Mulino, 1987p. 24

politico futurista invocato da tutti gli italiani che si battono per una più giovane Italia, liberata del peso del passato (...)".⁹¹

Prima della guerra, le azioni di Mussolini e dei futuristi convergono poco, tranne in alcune manifestazioni interventiste; dalla nascita del giornale "Roma Futurista", l'esigenza di rinnovamento politico dei futuristi si intreccia con quella dei Fasci di Combattimento, degli arditi, del movimento fiumano, benché le adesioni al partito politico futurista non siano numerose. L'accordo tra futuristi e fascisti è basato sulla condivisione di alcuni punti essenziali: antimonarchismo, anticlericalismo, svecchiamento del sistema politico.

Nel febbraio del 1919, pochi mesi dopo, Mussolini ha per così dire "abiurato" il suo vecchio socialismo e ha bisogno di una forza nuova, una forza ideale o di pensiero che gli permettesse il suo slancio in avanti. Il futurismo gliela porge già pronta, o quasi, mentre il precedente socialismo gli alimenta certi spunti sociali, in parte già presenti nel futurismo. Il 23 marzo dello stesso anno in una riunione milanese a Piazza San Sepolcro, Marinetti tiene un discorso alla presenza di Dessy e di altri arditi e futuristi, per la fondazione dei Fasci di combattimento decisa da Mussolini. Al termine della riunione si nomina un comitato centrale dei Fasci di combattimento di cui fa parte anche Marinetti.

I futuristi accolgono con entusiasmo l'iniziativa e vi si immergono fino a formare i "Fasci politici futuristi" in tutta Italia da Roma, Milano, Firenze, Perugia, Tornino ecc.

Così è descritto il rapporto di quegli anni tra il Fascismo ed il movimento futurista: *"E la nostra gioia diviene frenetica quando constatiamo che da un'altra parte, dalla politica ci veniva incontro un uomo formidabile, nuovo come noi, libero come noi. E' la gioia dei minatori che s'incontrano finalmente dopo aver forata la montagna. (...) Mentre con Marinetti e con gli altri amici lavoravamo il campo artistico, dall'altro si muoveva Mussolini lavorando in campo*

⁹¹ F. T. Marinetti, *Manifesto del Partito politico futurista italiano*, da "L'Italia Futurista", a. III, n.39, Firenze 11 febbraio 1918, pubblicato in E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, op. cit. p. 438 nonché in L. De Maria (a cura di), *F. T. Marinetti*. op. cit. pp. 153-158.

politico. Ci dovevamo incontrare. Un gigante questo magnifico Mussolini! (...) Uomo d'azione ha bisogno di concretare, vuol raccogliere ciò che semina giornalmente. Nasce il Fascismo. Fenomeno degno della più grande ammirazione e del più appassionante esame. (...) Il Fascismo raccoglie gli italiani più intelligenti e più moderni con la sua ferrea ossatura di concretamento fasciato da un'atmosfera di sensibilità, di cordialità idealistica, di eleganza e di colore."⁹²

Ma già nel 1920 Marinetti nel suo libro *Futurismo e Fascismo*⁹³ pubblicato quattro anni dopo scrive : "*Marinetti e alcuni capi futuristi escono dai Fasci di Combattimento, non avendo potuto imporre alla maggioranza Fascista la loro tendenza antimonarchica e anticlericale*".

Il Nazionalismo, il culto della guerra, l'amore del pericolo, un'idea di colonialismo-primitivismo rimangono gli unici legami tra Marinetti e il Fascismo, che ben presto rivela, nella figura di Mussolini, ambizione per il potere e conformismo, al punto da fargli accettare la monarchia, la Chiesa e il rispetto di tradizioni che Marinetti non può ammettere

La spaccatura risulta evidente all'uscita dell'opuscolo *Al di là del comunismo*⁹⁴, (fig.47) pubblicato nell'agosto del 1920 da Marinetti per giustificare le sue dimissioni e lo svuotamento della portata rivoluzionaria dei Fasci di Combattimento. Preziosi scrive: "*come possa l'arte futurista andare d'accordo con il Fascismo italiano, non si vede. C'è un equivoco, nato da una vicinanza di persone, da un'accidentalità d'incontri, da un ribollire di forze, che ha portato Marinetti accanto a Mussolini. Ciò andava bene durante il periodo della rivoluzione. Ciò stona in un periodo di governo. Il Fascismo italiano non può accettare il programma distruttivo del Futurismo, anzi, deve, per la sua logica italiana, restaurare i valori che contrastano al Futurismo. La disciplina e la gerarchia politica sono gerarchia e disciplina anche letteraria. Le parole vanno all'aria quando vanno all'aria le gerarchie politiche. Il Fascismo, se vuole veramente vincere la sua battaglia, deve ormai considerare il Futurismo in quello che il*

⁹² Emilio Settimelli, *I nemici d'Italia*, n. 4, Milano, 4 settembre 1919, in A. Schiavo, *Futurismo e Fascismo*, Roma Giovanni Volpe Editore, 1981, pp. 99-101

⁹³ F. T. Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, Foligno, Franco Campitelli Editore 1924 p. 159

⁹⁴ F. T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, Milano, Edizioni della Testa di Ferro, 1920, in L. De Maria (a cura di), *F. T. Marinetti*. op. cit. p. 471

*Futurismo poteva avere di eccitante, e di reprimerlo in tutto quello che esso conosceva ancora di rivoluzionario, di anticlassico, di indisciplinato dal punto di vista dell'arte."*⁹⁵

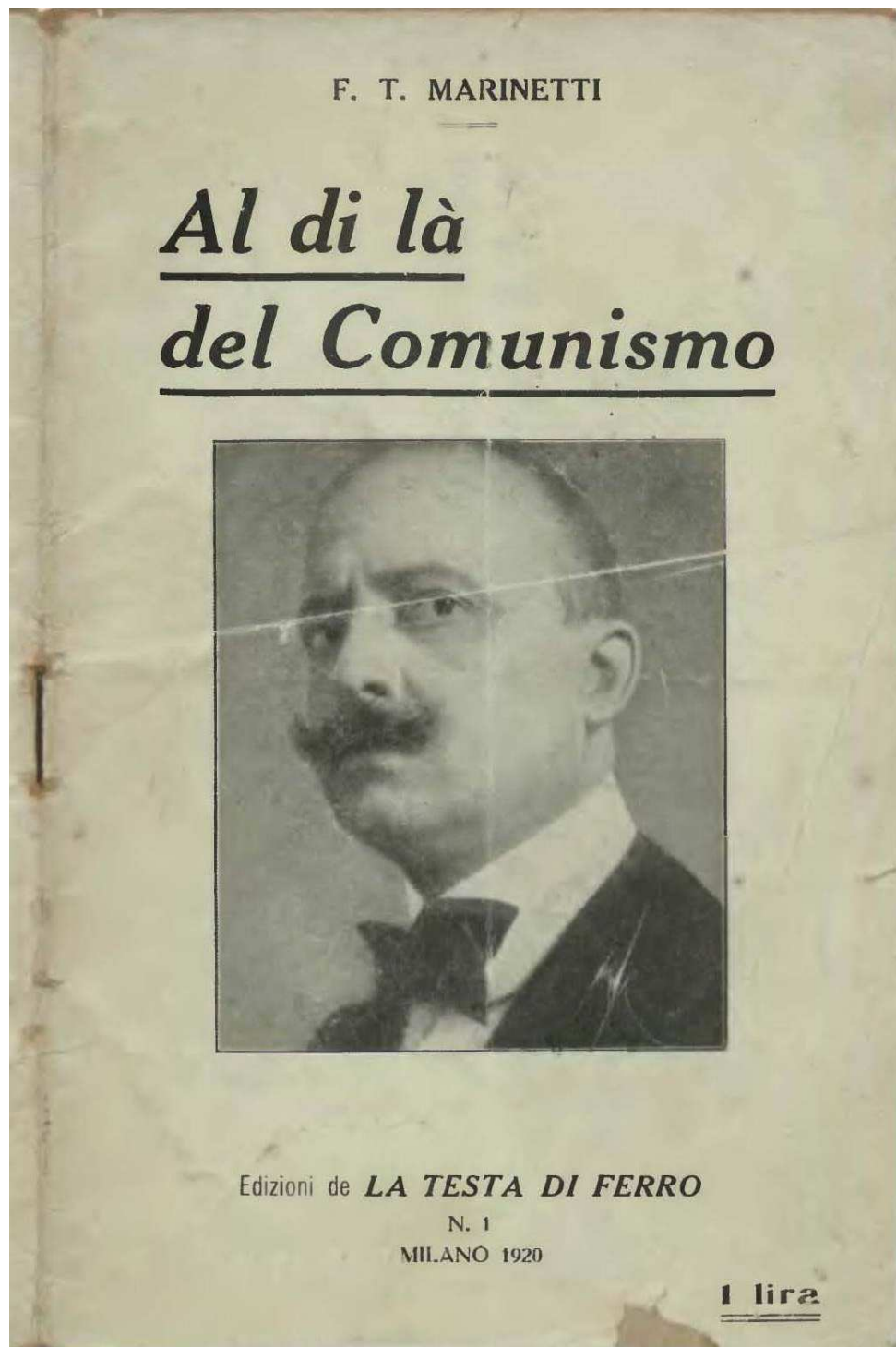


Figura 47 F. T. Marinetti *Al di là del comunismo*, 1920, "Collezione'900 Sergio Reggi", Università degli studi di Milano

⁹⁵ Giuseppe Prezolini, *Fascismo e Futurismo*, in "Il Secolo", 3 luglio 1923, in L. De Maria (a cura di), 1979, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano quarta edizione 1981,

"Nell'insieme può dirsi", scrive De Maria nella sua fondamentale analisi critica sulla vita di Marinetti, *"che nei futuristi l'elemento mistico, l'intransigenza e il fervore morale improntarono di sé ogni aspetto dell'ideologia politica, il che, contrastando con il realismo politico Fascista e con il possibilismo mussoliniano, portò subito a scontrarsi sul terreno delle pregiudiziali antimonarchica e anticlericale. L'elemento nazionalista del futurismo, vero e proprio catalizzatore della nostra avanguardia, presenta sin dall'inizio caratteristiche originali spiccatissime (nazionalismo spirituale, cosmopolita) che lo differenziano dal nazionalismo Fascista, più ambiguo e destinato a cadere ben presto nella vuota retorica di Roma imperiale."*⁹⁶

Questa rottura provoca un distacco di alcuni anni fino ad un riaccostamento verso la metà degli anni venti, quando Marinetti accetterà il Fascismo come "programma minimo" di rinnovamento politico futurista (scrive ancora De Maria *"non è illegittimo ritenere che fu l'amore sviscerato per la patria, il fanatico nazionalismo di italiano d'oltremare a fargli superare la crisi politica, a fargli razionalizzare la ritrattazione degli elementi più profondi della sua ideologia politica per asserire che il Fascismo costituiva "la realizzazione del programma minimo futurista"*)⁹⁷ e non prenderà più parte attivamente alla vita politica, l'azione futurista rientrerà nell'ambito più schiettamente culturale e creativo.

La tendenza al riavvicinamento tra i due movimenti è già indicata nella dedica di *Futurismo e Fascismo* (1924): *"Al mio caro e grande amico Benito Mussolini"*⁹⁸.

Il rapporto tra Futurismo e Fascismo si stabilisce quindi nuovamente nel 1924, ma in termini di distinzioni molto precise perché Marinetti rivendica una propria autonomia culturale e soltanto un impegno politico occasionale.

Il che dimostra, in fondo, una certa volontà di non troncare i contatti: ma anche gli scritti raccolti, gli articoli e le tesi sostenute sono di tipo più che altro conciliativo. Scrive sempre

⁹⁶ L. De Maria (a cura di), , F. T Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori, 1968, sesta edizione 2005 pp. LX-LXI

⁹⁷ Ib. p. LV

⁹⁸ F. T. Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, op. cit., p. 159

Marinetti in *Futurismo e Fascismo* "Il Fascismo nato dall'interventismo e dal futurismo si nutre di principi futuristi. Il Fascismo contiene e conterrà sempre quel blocco di patriottismo ottimista orgoglioso violento prepotente e guerriero che noi futuristi, primi fra i primi, predicammo alle folle italiane. Perciò sosteniamo strenuamente il Fascismo, salda garanzia di vittoria imperiale nella certa, forse prossima, conflagrazione generale. Il Fascismo opera politicamente (...) Il Futurismo opera invece nei domini infiniti della pura fantasia, può dunque e deve osare osare osare sempre più temerariamente."⁹⁹

Anche la stima di Mussolini è immutata ed infatti il primo marzo del '25 telegrafa in occasione di un banchetto romano offerto da Carli e Settimelli a Marinetti: *"Sono dolente di non poter intervenire al banchetto offerto a F. T. Marinetti. Ma desidero che vi giunga la mia fervida adesione che non è espressione formale ma vivo segno di grandissima simpatia per l'infaticabile e geniale assertore di Italianità, per il poeta innovatore che mi ha dato la sensazione dell'oceano e della macchina, per il mio caro e vecchio amico delle prime battaglie fasciste, per il soldato intrepido che ha offerto alla patria una passione indomita consacrata dal sangue"*.¹⁰⁰

Ma il futurismo per Marinetti era ormai, e rimaneva comunque, un momento di avanguardia artistica e culturale, nonostante gli agganci più o meno politici, più o meno di regime, e nonostante l'amicizia con Mussolini, che poteva anche essere un "futurista", ma era prima di tutto il capo dello Stato e il duce del Fascismo. E il Fascismo aveva preso e doveva tenere ormai una certa linea, molte volte non gradita al futurismo, come ad esempio la "vuota retorica di Roma imperiale".¹⁰¹ L'arte e l'architettura si prestavano a diventare strumenti di persuasione al servizio del regime, si prestavano, costruendo simboli e facili allegorie con la suggestione delle immagini, ad ipnotizzare la massa dei visitatori.

⁹⁹ Ib. p. 178

¹⁰⁰ A. Schiavo, *Futurismo e Fascismo*, op. cit., p. 39

¹⁰¹ L. De Maria, *F. T. Marinetti*, op. cit. p. LXI

L'intento di Mussolini è di creare, attraverso monumenti, edifici, strade, il modello di una nuova civiltà imperiale, che pretendeva di essere universale come universale era stata la civiltà romana nel mondo antico.

Il Fascismo condensa nel mito di Roma e dell'impero la sua visione del passato, del presente e del futuro. La nuova Roma che vuole costruire è la prefigurazione simbolica della nuova Italia e della nuova civiltà imperiale, che il Fascismo, ispirandosi ad un rinnovato mito della romanità, ha l'ambizione di creare attraverso l'esperimento totalitario. Per Mussolini e il Fascismo, Roma è sinonimo d'Italia, d'impero e di civiltà. Il mito Fascista della romanità è un mito proiettato verso il futuro, verso la creazione di una nuova grande Italia ad opera di una nuova razza di italiani che devono essere i Romani della modernità. *"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 creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte Fascista."*¹⁰²

La gloria di Roma rievocata nel monumentalismo classicheggiante, il novecentismo ricalcante vuoti modelli di un fasullo rinnovamento filo tradizionale, la riesumazione del mito della storia come copia di grandezza sono tutti temi aborriti da Marinetti proprio perché segni e indici di "passatismo" messaggi sterili di una mentalità ferma e statica, incapace di dare alcunché di vitale per l'Italia in movimento.

Marinetti è convinto che nella nuova situazione politica, il futurismo possa svolgere una funzione oltre la dimensione politica, ritagliandosi, un proprio spazio nel settore artistico culturale imponendosi, magari, come arte di Stato. Le idee futuriste si allineano infatti perfettamente ad alcuni capisaldi ideologici della propaganda Fascista: l'esaltazione dello sviluppo tecnologico e della produzione industriale italiana da una parte, e il culto per

¹⁰² cfr. E. Cristallini, *Un'inchiesta sull'arte Fascista*, in S. Lux, *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Roma, Bagatto libri, 1990, p. 93

l'ardimento, il pericolo, la vittoria sportiva, metafora di quella militare dall'altro. L'obiettivo futurista era di affidare la diffusione dell'ideologia di regime alle proprie opere.

In questo senso può essere letta la distinzione marinettiana tra Fascismo che *"opera politicamente"* e un futurismo che *"opera invece nei domini infiniti della pura fantasia, che può e deve osare sempre più temerariamente" che si pone come "avanguardia della sensibilità artistica italiana in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo"*.¹⁰³

In realtà il futurismo non riuscirà mai a godere di speciali privilegi nell'ambito del regime, salvo alcuni - e tra questi il ministro Bottai, ex futurista - perché gli esponenti del regime Fascista hanno Marinetti in scarsa considerazione; né si rendono conto dell'importanza internazionale del Futurismo, del nome che egli ha nel mondo. Se ne rende invece conto Mussolini, che aveva potuto saggiare di persona le potenzialità fascinatrici e populiste di Marinetti ed a cui riservava sempre l'antica cordialità.

Nonostante l'amicizia tra Marinetti e Mussolini, nella maggiore manifestazione artistica internazionale, la Biennale di Venezia, i futuristi saranno presenti ufficialmente soltanto nel 1926, e profittando del vuoto nel Padiglione sovietico. Alla mostra del decennale, la mostra della Rivoluzione Fascista nel 1932, parteciperanno solo Prampolini e Dottori con due sole sale.

I futuristi si servono naturalmente dell'ossequio formale al regime cercando, soprattutto intorno agli anni Trenta, di imporsi come "arte di stato" avvalendosi delle loro competenze nel campo della comunicazione di massa, in particolare per quanto concerne l'ambito pubblicitario e dimostrando una notevole capacità di manipolazione dei nuovi linguaggi espressivi (materiali industriali, scrittura spaziale, fotomontaggi e gigantografie), i futuristi si sentono investiti del compito di presentare tutte le potenzialità tecnologiche del tempo e di convincere le masse della praticabilità di una nuova era; un presente che deve

¹⁰³ Marinetti, F. T. *Futurismo e Fascismo*, in Marinetti F. T. *Teoria e invenzione futurista* a cura di De Maria L. , Milano, Mondadori 1968

rinnovare tutti i campi del costume e della vita quotidiana, assorbendo le innovazioni dell'industria e della realtà urbana.

Si tratta di una illusione velleitaria dal momento che il Fascismo non avrebbe mai potuto accettare il programma distruttivo del futurismo che mal si legava con il mito della "romanità" e di monumentalismo classicheggiante voluto dal Fascismo.

II. 3.1. Dal polimaterismo alla plastica murale

Al di là delle difficoltà di convivenza tra fascisti e futuristi, Marinetti è convinto che il futurismo si possa ritagliare un proprio spazio nel settore artistico avvalendosi delle proprie competenze nel campo della comunicazione di massa, in particolare per quanto concerneva l'ambito pubblico, dimostrando una notevole capacità di manipolazione dei nuovi linguaggi espressivi, un futurismo che *"opera nei domini infiniti della pura fantasia"* che si pone come *"avanguardia della sensibilità artistica italiana in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo"*.¹⁰⁴ L'obiettivo del Fascismo è di intervenire sull'immaginazione collettiva, anche riconoscendo una funzione educativa all'arte, in sintonia con l'architettura, recuperando la funzione monumentale degli edifici pubblici e superando il puro decorativismo degli anni Venti e allo stesso tempo l'obiettivo dei Futuristi è quello di decorare edifici pubblici per cercare di trasmettere o di resuscitare valori condivisi o di indirizzare la pubblica sensibilità su particolari aspetti della vita sociale.

*"Per la diretta possibilità educativa e per la più alta possibilità estetica, tutti gli ambienti degli edifici fascisti dovranno essere all'avanguardia del rinnovato spirito politico e artistico"*¹⁰⁵ scrive Marinetti, indicando come strumento di questo rinnovamento la plastica murale; il nuovo strumento ritenuto in grado di *"restituire significato e vita alle superfici della nuova*

¹⁰⁴ F. T. Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, op. cit. LVI

¹⁰⁵ Ib.

architettura"¹⁰⁶; che permette soluzioni polimateriche articolate, immediatamente più efficaci nel rapporto comunicativo e di suggestione immaginativa.

*"L'importanza di questa polemica (...) circa i valori sociali ed estetici della pittura murale, nell'avvenire artistico del Regime Fascista" sostiene Prampolini "m'invita ad intervenire (...) per illustrare il valore e il divenire dell'espressione polimaterica nell'esaltazione plastica e pittorica delle composizioni figurative destinate a fissare i simboli e le realtà tangibili del progresso civile portato dal Fascismo nel mondo."*¹⁰⁷ (...)

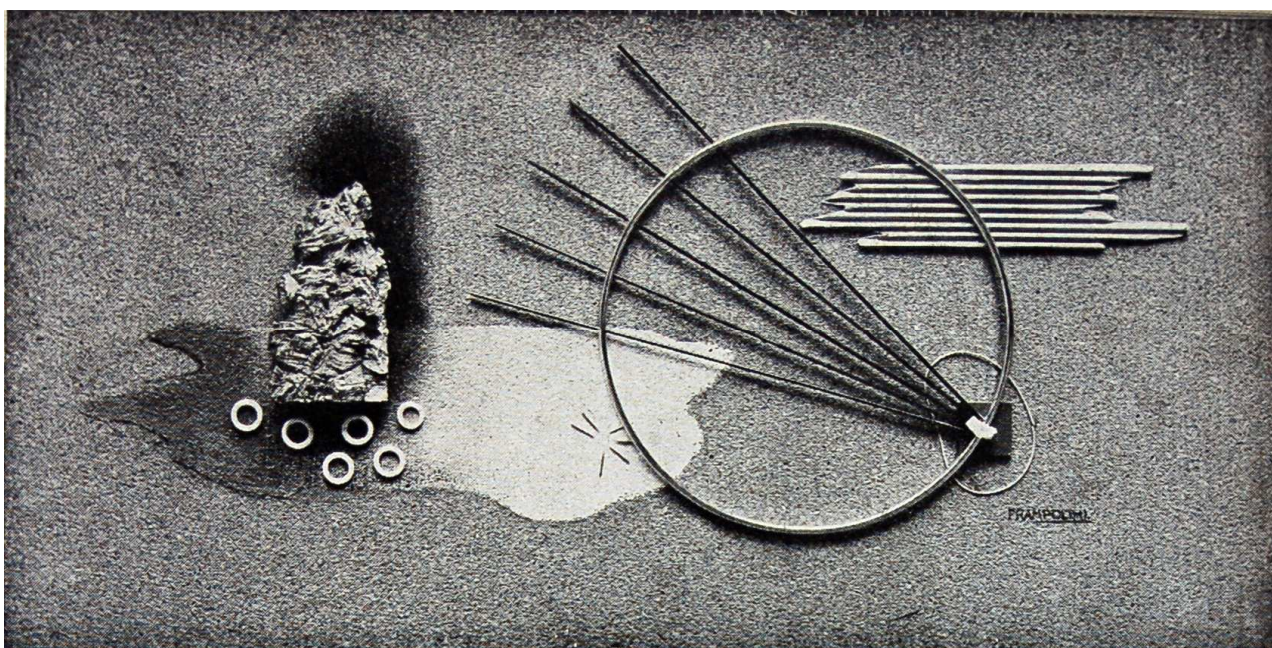


Figura 48 Enrico Prampolini, *La materia-organismo*, 1933, da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Roma, Edizioni del Secolo

Come abbiamo visto nel primo paragrafo di questo capitolo,¹⁰⁸ Prampolini pubblicando il manifesto *Al di là della pittura verso i polimaterici* vuole "far assurgere le materie, le più impensate a valore sensibile, emotivo, artistico"¹⁰⁹ (fig. 48) *"noi maestri nell'evoluzione dell'arte contemporanea abbiamo portato con le nostre opere l'arte pittorica alle estreme conseguenze di intensità espressiva accelerando il ciclo storico, così da esaurire il significato di un tempo dei canoni plastici, per evadere dalla pittura, verso un nuovo mondo estetico e tecnico,*

¹⁰⁶ E. Prampolini, *La II mostra di plastica murale*, "La rivista Illustrata del Popolo d'Italia", 1936

¹⁰⁷ E. Prampolini, *Scritti di Prampolini sulla pittura murale*, 1933, Archivio Prampolini, scaff. VI, C. 8, fasc. UA 51

¹⁰⁸ cfr. p.83

¹⁰⁹ M. Calvesi, R. Siglato, M. Pinottini, *L'avventura della materia*, cat. mostra, , Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001

chiamato ad esprimere plasticamente le contingenze umane della nuova mistica spirituale in cui viviamo."¹¹⁰

Con una straordinaria e innovativa visione della materia, captata nella sua essenza autonoma e assoluta, Prampolini intuisce le intrinseche possibilità espressive dell'arte polimaterica, trasformandola nel linguaggio visivo tanto necessario per i nuovi scenari urbani in continuo mutamento (fig. 49).

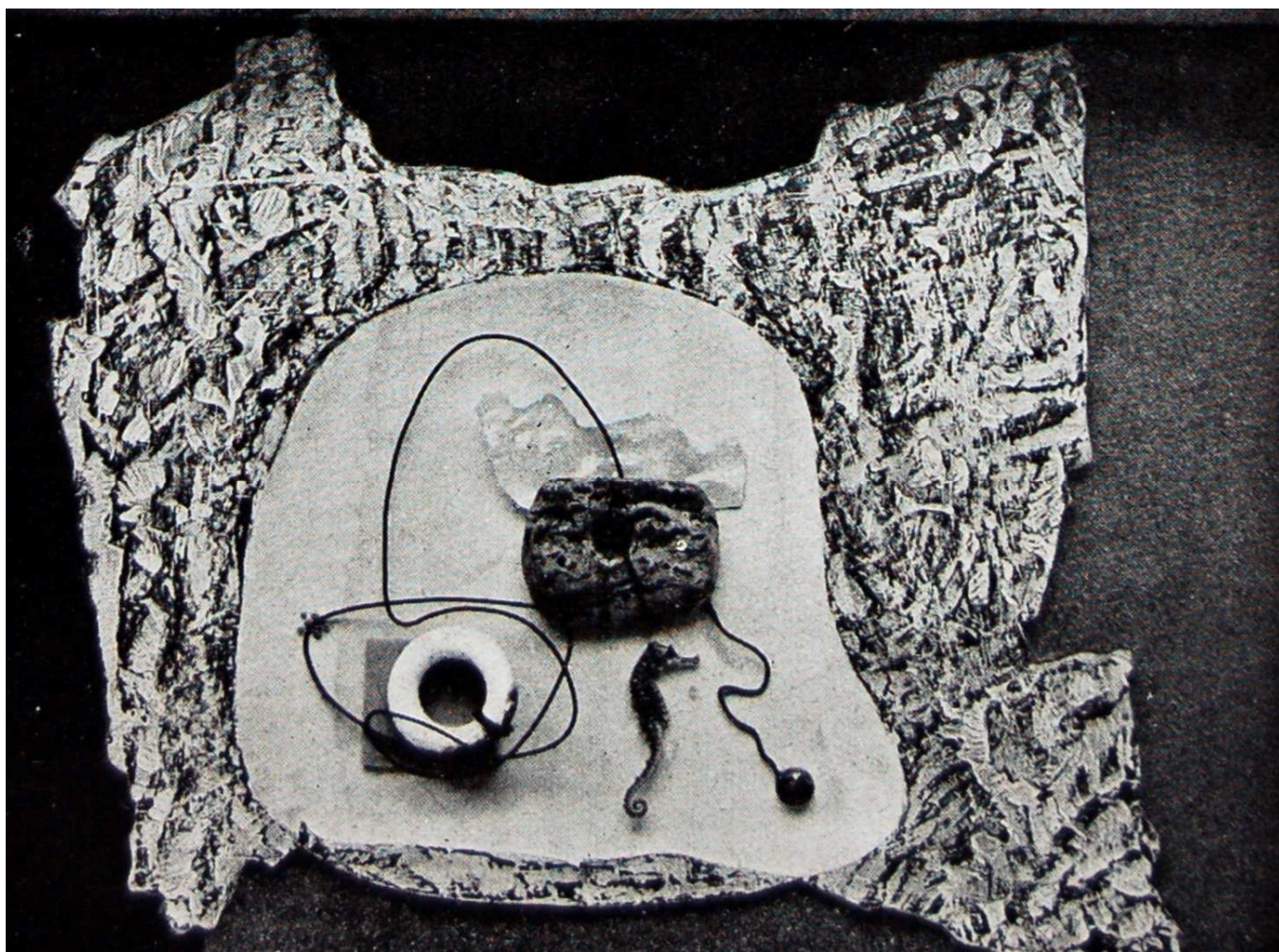


Figura 49 Enrico Prampolini, *Stato - d'animo plastico marino*, 1937 da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Roma, Edizioni del Secolo

¹¹⁰ E. Prampolini, *Al di là della pittura verso i polimaterici*, in *Stile Futurista*, a. I, n. 2 luglio 1934 cfr. fig. n. 43

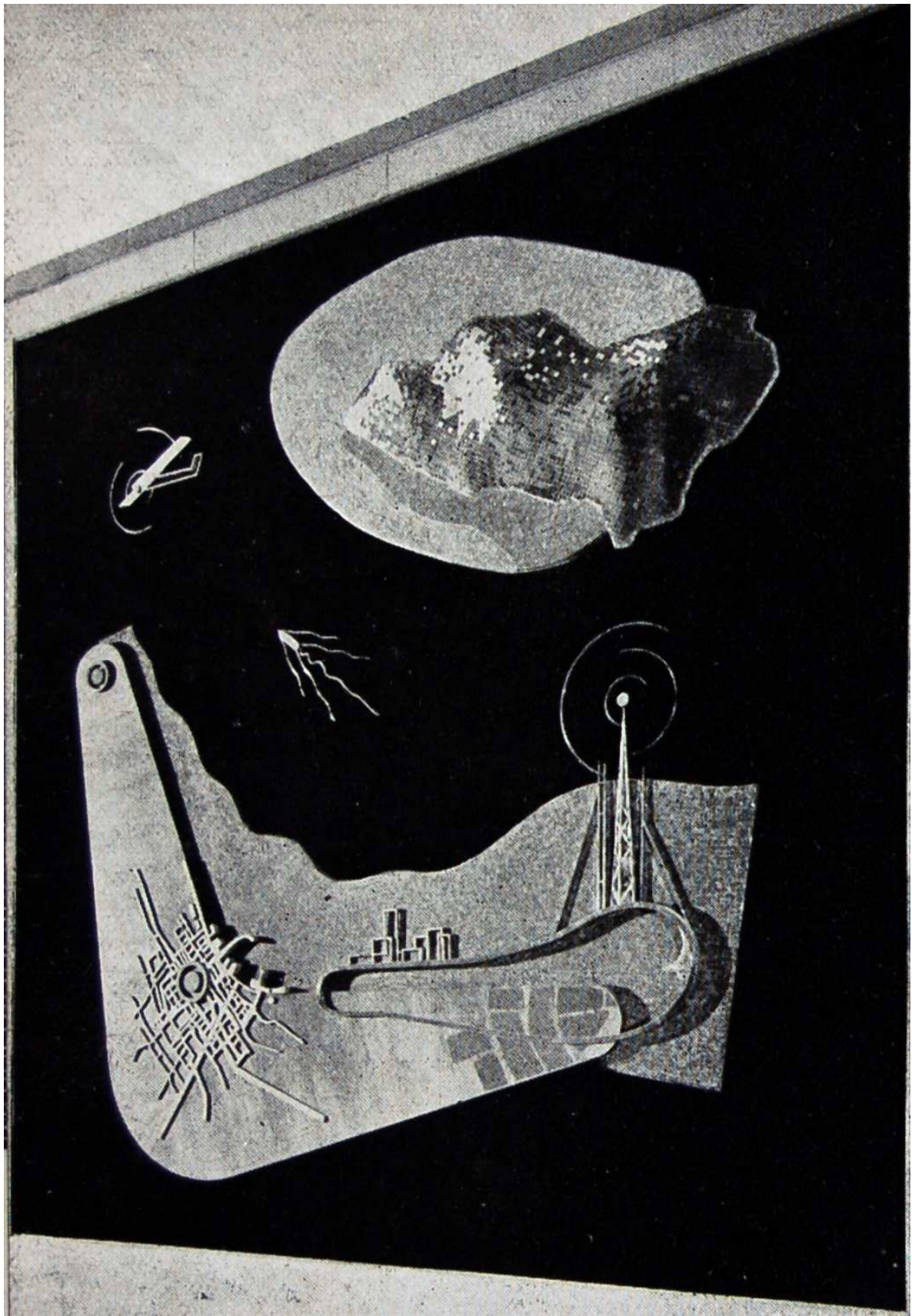


Figura 50 Prampolini, Oriani Rosso, *Comunicazioni*, 1936, fondo vetro nero mq. 25, legno, mosaico, metallo, linoleum ecc. da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Edizioni del Secolo. (Esposto alla 2^a Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa)

“Le opere ad esempio del Fascismo, dalla scienza all’agricoltura, dal pensiero all’ordine sociale ecc. sono là in attesa di essere esaltate attraverso un’espressione plastica che al di là delle deformanti figurazioni pessimiste e vuote di significato che si formano oggi per opera di inesperti artisti, illustri e commentati con astrazioni plastiche di alto valore soggettivo per la purezza d’ispirazione e l’autenticità della creazione, quanto è di più potente ed espressivo.”¹¹¹

Come scrive Filiberto Menna, Prampolini è mosso dall' *"esigenza di stabilire nuovi e più diretti canali di comunicazione con un più vasto pubblico di fruitori sui temi centrali del mondo moderno, quali le avventure della scienza e della tecnica"*,¹¹² e trova nell'architettura e nelle grandi decorazioni murali *"il luogo ideale per la realizzazione di un nuovo spazio totale in cui struttura e decorazione contribuiscono unitariamente alla celebrazione dei nuovi miti collettivi"*. Siamo parlando di artisti che parlano delle città, dell'arte, dell'architettura moderna e postmoderna, dell'utopia moderna della Città Futurista che tratta di una realtà che ha nella comunicazione il suo centro espressivo, come sottolineano le azioni, le operazioni e le opere degli architetti futuristi. La forma segue la comunicazione, si cerca di affiancare alle nuove architetture una decorazione plastica che utilizzando ogni mezzo possa essere un ulteriore mezzo comunicativo.

E ancora Fillia *“Tutti riconosciamo la rivoluzione decisiva dell’edilizia per l’apporto dei nuovi materiali e dei nuovi mezzi tecnici. E si ammette che questa necessità crea oggi, come avvenne in tutte le altre epoche, un suo stile e una sua bellezza. Perché allora la plastica murale non dovrebbe essere coerente con questa rivoluzione quando una pittura, in una casa è la finestra aperta sui paesaggi dello spirito? In tutti i periodi più significativi il rapporto tra l’edificio e l’arte è stato chiaro: le architetture gotiche o quelle barocche avevano una loro scultura e una loro pittura. Perché si dovrebbero oggi ammettere in una casa futurista dei quadri ispirati ad esempio al «quattrocento» mentre nessuno oserebbe difendere un’architettura*

¹¹¹ Cfr. nota 101

¹¹² F. Menna, *Enrico Prampolini*, Roma, De Luca Editore, 1967, p. 149

ispirata a quella stessa epoca?" L'architettura è direttamente legata all'industria, ai prodotti della scienza, cioè alla vita. Deve perciò avere il suo completamento «costruttivo» (la parola decorazione e oggi troppo compromessa e genera confusione) in una pittura e in una scultura rispondenti alla stessa sensibilità. (...) oggi sarebbe un pazzo chi sognasse di poter ancora partecipare ad avvenimenti della storia o della mitologia. La realtà ha superato tutte queste fantasie, ha aperto al nostro sogno altri immensi orizzonti. Ha fatto spostare lo sguardo dell'uomo dall'ammirazione per il passato all'ammirazione per l'avvenire.(...) Ogni casa deve avere la sua atmosfera prodotta dall'intelligente collaborazione con l'artista o dal giusto adattamento di plastiche murali che interpretino i valori del nostro secolo. Specialmente gli edifici pubblici, le sedi di organizzazioni politiche o sindacali sono sensibili a questa necessità. ¹¹³

La plastica murale, attraverso l'impiego simultaneo di tutti i materiali e di tutte le tecniche si presenta come mezzo espressivo, densamente comunicativo, capace di interagire con l'ambiente, vengono utilizzati tutti i materiali plastici, il linoleum, tubi metallici, vetri, eternit, cel-bes, alluminio ossidato e colorato, cristalli policromi. Negli anni Trenta, il presente è rinnovato sotto la spinta della produzione industriale, l'indirizzo dell'intervento creativo è quello di comunicare le articolazioni, i livelli, le componenti di questo presente rinnovato attraverso nuovi materiali. (fig. 50)

I futuristi si ritengono più degli altri artisti pronti immaginativamente e disponibili nell'uso dei media svariati e moderni con largo ricorso a soluzioni polimateriche e di rapporto scrittura-immagine.

Oriani, Rosso e ancora Fillia la descrivono così: *"La plastica murale, secondo noi che siamo tra gli ideatori e gli organizzatori della mostra, è il superamento della decorazione murale con le tecniche fin ora conosciute e la liberazione dai concetti tradizionali, per arrivare a*

¹¹³ Fillia, *Plastica Murale*, in "Stile Futurista", a. I, n. 2, agosto 1934, p. 7

dei mezzi espressivi strettamente legati al nuovo spirito estetico e costruttivo in diretta armonia con la moderna architettura."¹¹⁴

Da quanto detto risulta evidente che all'apice delle aspirazioni di questi artisti dovesse porsi la possibilità di una committenza pubblica che consentisse un più ampio e impegnato approfondimento di temi e tecniche, non sempre così facile in un periodo in cui mandare avanti le proprie filosofie e estetiche aveva come condizione che lo stato riconoscesse, in un determinato movimento, la propria immagine e lo considerasse un mezzo adatto per manifestarla.

La richiesta di realizzazione di allestimenti entro grandi esposizioni a destinazione pubblica, nella seconda metà degli anni Venti ma soprattutto negli anni Trenta, attrae tutti gli artisti per la possibilità di intervento creativo ambientale.

Gli allestimenti futuristi tendono ad una spettacolarizzazione spinta e articolata, ad essere densamente comunicativi, in un'assunzione consapevole di tutte le possibili suggestioni immaginative di massa, sia di ordine materiologico, con le nuovissime materie industriali, sia di ordine iconologico, dalla scrittura spaziale al fotomontaggio e alla gigantografia. Cercano di creare una condizione ambientale immaginativa che sappia suggestivamente comunicare la modernità, sedurre in termini di immaginazione, indurre a immaginare il nuovo presente e descriverne in un certo modo la potenzialità. La teatralizzazione dello spazio reale attraverso i nuovi mezzi di comunicazione di massa; la fotografia, il fotomontaggio, la scrittura luminosa, la grafica fino alle soluzioni polimateriche con l'impiego di nuovi materiali industriali, fino ad allora compresenti ma separati nella specificità, si fondono nella plastica murale.

La prima mostra in cui i futuristi possono dar prova della loro abilità e della loro rivoluzione linguistica è senza dubbio la Mostra della Rivoluzione Fascista (vedi capito

¹¹⁴ Fillia, Rosso, Oriani, *Partecipiamo alla Mostra di plastica murale con queste idee*, in "Stile Futurista", a. I n. 5, dicembre 1934, pp. 12-15

seguinte) che diventa immediatamente il simbolo di un nuovo inizio, scrive Marinetti: *“Si crede che la Mostra della Rivoluzione Fascista sia stata un episodio dell’arte del nostro tempo. E’ invece il grande inizio, preparato dai futuristi, di un’arte politica perché espressione totale e immediata delle forze del nostro paese. (...) nulla ha a che fare col regresso concettuale e plastico delle pitture murali dell’ultima triennale di Milano (...) [che] avrebbe potuto trionfare anche dal punto di vista pittorico se la Direzione avesse affidato agli artisti dei temi precisi facendo sì che la plastica murale interpretasse funzionalmente all’interno lo splendore geometrico esterno con originalità e atmosfera di ambienti artisticamente autonomi.”*¹¹⁵



Figura 51 Lavori alla Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932, foto da Archivio capitolino

¹¹⁵ F. T. Marinetti, *La nuova architettura e la plastica murale*, in Fillia, *Gli Ambienti della Nuova Architettura*, 1935, Utet, Torino cfr. R. Gabetti (cura di) *La Nuova Architettura e i suoi Ambienti*, p. 140

Ma è in occasione della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista che la plastica murale diventa protagonista, viene, teorizzata, spiegata, esemplificata e ne viene anche pubblicato il manifesto programmatico.¹¹⁶

Marinetti annuncia nel primo numero della rivista *"Stile Futurista"* in toni trionfalistici la I Mostra di Plastica Murale¹¹⁷.

"Sotto gli auspici del Duce, un Comitato esecutivo, presieduto da S. E. Marinetti, organizza in collaborazione con le autorità di Genova, la prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista. Questa Mostra, unica nel suo genere nel mondo, tende a liberare l'artista dalla vecchia concezione del quadro di cavalletto estraneo alla vita, per rendere (come scrisse il creatore della nuova architettura Antonio Sant'Elia) il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito, dotando così gli edifici fascisti della loro plastica murale.

Gli auspici del Duce sono significativi, perché nel 1927 patrocinò la prima Mostra di architettura futurista.

*La Mostra si inaugurerà in novembre. S. E. Marinetti ha nominato un Direttorio tecnico amministrativo formato dai futuristi Enrico Prampolini, Fillia, Federico De Filippis."*¹¹⁸

"(...) L'originalità di questa grande gara artistica è costituita dal fatto che fin'ora tra il mondo dell'architettura e il mondo della plastica i contatti erano scarsi e le ostilità frequenti. Gli architetti pseudo-moderni creavano con varia nobiltà d'intendimenti e di ricerche preoccupandosi mediocrementemente degli'interni. I nuovi architetti italiani futuristi e avanguardisti, che realizzarono con genialità recenti opere di puro funzionalismo tecnico o di ampio lirismo Sant'Elia, non mirarono abbastanza ad ottenere la perfetta armonia di un edificio il cui esterno si sviluppa all'interno logicamente e poeticamente. L'Italia intera ha constatato nell'ultima Triennale milanese il trionfo dell'architettura futurista Antonio Sant'Elia nell'esteriorità di quasi

¹¹⁶ cfr. p. 74

¹¹⁷ Cfr. cap. III

¹¹⁸ *Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista*, in *"Stile Futurista"*, a. I, n.1, Luglio, 1934 Torino p. 11

tutte le costruzioni: disgraziatamente constatò anche che quasi tutti i pittori incaricati della decorazione murale, dimentichi dell'assieme indispensabile, fecero un ridicolo fallimento. Così si formò una corrente critica che volle combinare lo splendore geometrico delle costruzioni nuove con delle pareti nude interne. Errore questo gravissimo. Occorre invece dimostrare all'Italia e al mondo che la nuova



Figura 52 Ingresso Prima Mostra di Plastica Murale, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

architettura esiste nella sua integralità di armonizzazione di interno-esterno o di esterno-interno, a condizione di liberarsi dei pregiudizi sentimentali che vorrebbero introdurre ancora, per lo meno all'interno, il passato distrutto all'esterno. (...)»¹¹⁹

La mostra allestita a Genova nell'autunno del 1934 presso il Palazzo Ducale doveva fungere da vetrina delle potenzialità della plastica murale e quindi dei futuristi nel campo della decorazione pubblica.

¹¹⁹, F. T. Marinetti, *Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista* in "Stile Futurista", a. I, n.2, Agosto, 1934 Torino

Non era una semplice partecipazione ad una mostra espositiva bensì la presentazione di bozzetti da realizzare in edifici reali, come è chiaro sin dal programma iniziale.

"[...] Quando nacque l'idea della mostra, Marinetti ne parlò con ministri, prefetti, podestà, segretari federali tutti, comprendendone lo spirito ci garantirono l'esecuzione negli edifici pubblici di un certo numero di progetti esposti, da scegliere tra quelli che la giuria segnalerà. Ottenute queste garanzie e una larga adesione alla nostra iniziativa che, noi stessi credevamo prematura, abbiamo fornito agli artisti invitati degli schemi di pareti o d'ambienti per 15 costruzioni fasciste. [...] nella Mostra (e in questo consiste il suo carattere eminentemente pratico) ogni idea decorativa è illustrata, oltre che dalle assonometrie e dai bozzetti a un quinto o un decimo del vero della realizzazione d'un particolare".¹²⁰

Si tratta di un evento eccezionale, non è una mostra di carattere propagandistico ma una mostra commerciale, una "gara artistica" a cui partecipano *"i pittori e scultori che da anni hanno dimostrato un'autentica modernolatria"*¹²¹ per rivoluzionare la decorazione murale fortemente criticata alla Triennale del 1933.

Si legge nel regolamento della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista: *"Il Comitato Esecutivo propone che si svolgano dei soggetti e delle ideologie adeguate alle seguenti costruzioni: Case del Fascio, Case del Balilla, case delle Piccole Italiane, Aeroporti, Scuole, Palazzi del Governo, Palazzi Municipali, Stazioni, Palazzi delle Poste, Case degli Italiani all'estero, Istituti assistenziali, Caserme della M.V.S.N.. Costruzioni Sportive, Sedi del Dopolavoro, Colonie Estive. (...) Una giuria composta di architetti e di esperti sceglierà le opere degne per la Mostra e in un secondo tempo quelle fra le esposte, che saranno IMMEDIATAMENTE REALIZZATE negli Edifici Fascisti."*¹²²

¹²⁰ Ib.

¹²¹ Marinetti, F. T. *Plastica Murale e Fascismo Ispiratore*, 1934, Catalogo Generale della Prima Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, edito da "Stile Futurista", Torino, p. 6

¹²² *Regolamento della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista* in "Stile Futurista", a. I, n.2, Agosto, 1934 Torino p. 6

La mostra è organizzata con chiari intenti promozionali per mostrare le possibilità decorative della plastica murale necessarie alla nuova architettura, come scrive Fillia:



Figura 53 Interno Prima Mostra di Plastica Murale, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

“1) La nuova architettura richiede una plastica murale che non sia unicamente ornamentale, cioè motivi di forma e di colore in armonia con l’ambiente, perché la nuova architettura ha i suoi valori ornamentali nei materiali stessi che la compongono, nello splendore geometrico delle sue linee; 2) la nuova architettura non può accogliere dei quadri della cosiddetta arte pura, cioè lontana dalla vita intensa e appassionante del presente, perché inadatti a dare emozione e gioia agli uomini di oggi; 3) la nuova architettura vuole una plastica murale che sia la sintesi della modernità, che contenga le forze e le bellezze di tutta l’organizzazione civile. Una plastica murale che riveli alla nostra sensibilità le profondità e i misteri della nostra epoca, creando le

immagini del nostro tempo; 4) la nuova architettura vuole, in una parola, il «Soggetto». Tutta l'arte priva di soggetto direttamente ispirato alla realtà dell'epoca, è inadatta alla casa moderna. Se un tempo il soggetto storico, la nostalgia del passato e il ricordo hanno potuto produrre delle opere d'arte, ciò era dovuto alla umanità di allora che poteva anche illudersi di poter rivivere quei fatti eroici e sentimentali.»¹²³

III. 3.2. Una proposta di Prampolini: un'Università di plastica murale

Per Prampolini, come abbiamo visto, il rinnovamento stilistico e tecnico hanno bisogno di un nuovo linguaggio. *"E' naturale quindi che ad una nuova realtà plastica corrisponda un'adeguata nuova realtà tecnica. Se l'architettura romana aveva come espressione figurativa-spaziale il mosaico romano e la pittura a encausto, quella del rinascimento l'affresco e il graffito, e il barocco le grandi prospettive architettoniche con il prolungamento di elementi plastico-realistici, l'architettura d'oggi futurista, razionalista e funzionale esige una nuova e assoluta interpretazione plastica delle vaste superfici spaziali che costituiscono una delle più salienti caratteristiche di questa nuova architettura.*

Le mie ricerche polimateriche, iniziate, contemporaneamente a quelle pittoriche nel 1914 suscitarono allora il più vivo interesse anche da parte di stranieri (come Picasso e Cocteau che visitarono il mio studio) mi hanno portato in questi ultimi anni a delle più concrete realizzazioni, che pur destando stupore nelle folle visitatrici (...) erano l'inizio di una nuova plastica, destinata ad arricchire le superfici-spaziali ad una nuova dimensione emotiva.

Le composizioni polimateriche sono destinate a sostituire tutte le pitture murali esistenti ed a venire.»¹²⁴

Il mondo dell'arte e dell'architettura è in continuo mutamento e se l'esigenza di stabilire nuovi e più diretti canali di comunicazione con un più vasto pubblico di fruitori sui

¹²³ Fillia, *La Plastica Murale*, in *Stile Futurista*, a. I, n. 2, luglio 1934, p. 7

¹²⁴ E. Prampolini, *Scritti di Prampolini sulla pittura murale*, 1933, Archivio Prampolini, scaff. VI, C. 8, fasc. UA 51

temi centrali del mondo moderno viene recepita da alcuni artisti, Prampolini avverte ancora una *"decadenza del magistero dell'arte e dell'artista"*, sente l'esigenza di *"ridestare negli artisti e nei giovani allievi questo interesse per le grandi superfici ed educarli a questo scopo, nella formazione delle loro attività creatrici"*¹²⁵ al punto che a Parigi nel 1935 presenta a Filippo Tommaso Marinetti, Paul Valéry e Eugenio D'Ors il progetto per la costituzione di una Università per la Plastica Murale o l'Arte Murale.

*"L'idea originaria di questa istituzione artistica mi fu suggerita dall'aperto contrasto tra arte e vita da me vissuto e constatato a contatto con gli ambienti artistici delle principali capitali europee. [...] Le arti plastiche nelle loro espressioni primordiali, come nei grandi periodi della nostra tradizione, da Roma al '400 al '500, al '600 al '700, sono sempre state legate all'architettura ed è questo il loro campo naturale, se si vuole ritornare ad un'arte tipicamente italiana e raggiungere risultati più significativi della cosiddetta arte pura. [...]"*¹²⁶

Partendo dall'esempio del passato, Prampolini sente la necessità di riportare negli artisti giovani l'interesse verso le superfici architettoniche e di insegnare come affidare il proprio messaggio a nuovi strumenti di comunicazione capaci di coinvolgere l'interesse della collettività, bisogna educare le masse e prima ancora gli artisti.

Il progetto non ha nulla di utopico anzi è molto concreto, il suo ideatore spera di poter inserire questa istituzione nel quadro del nuovo ordinamento della Carta della Scuola¹²⁷ e lo ha sviluppato nei minimi dettagli, dai corsi da tenere, agli docenti previsti per ogni insegnamento, alle spese preventivate per la sua realizzazione.

¹²⁵ Prampolini, E. *Progetto di Prampolini per la Fondazione di una Università per la Plastica murale o l'Arte murale*, Archivio Prampolini, Serie 3 Fasc. 36 SV, B8 pro memoria V.8 E/2

¹²⁶ Ib.

¹²⁷ La carta della Scuola presentata dal ministro Bottai al Gran Consiglio del Fascismo il 19 gennaio 1939 e pubblicata il 15 febbraio dello stesso anno, è il documento del regime Fascista di modifica del sistema scolastico.

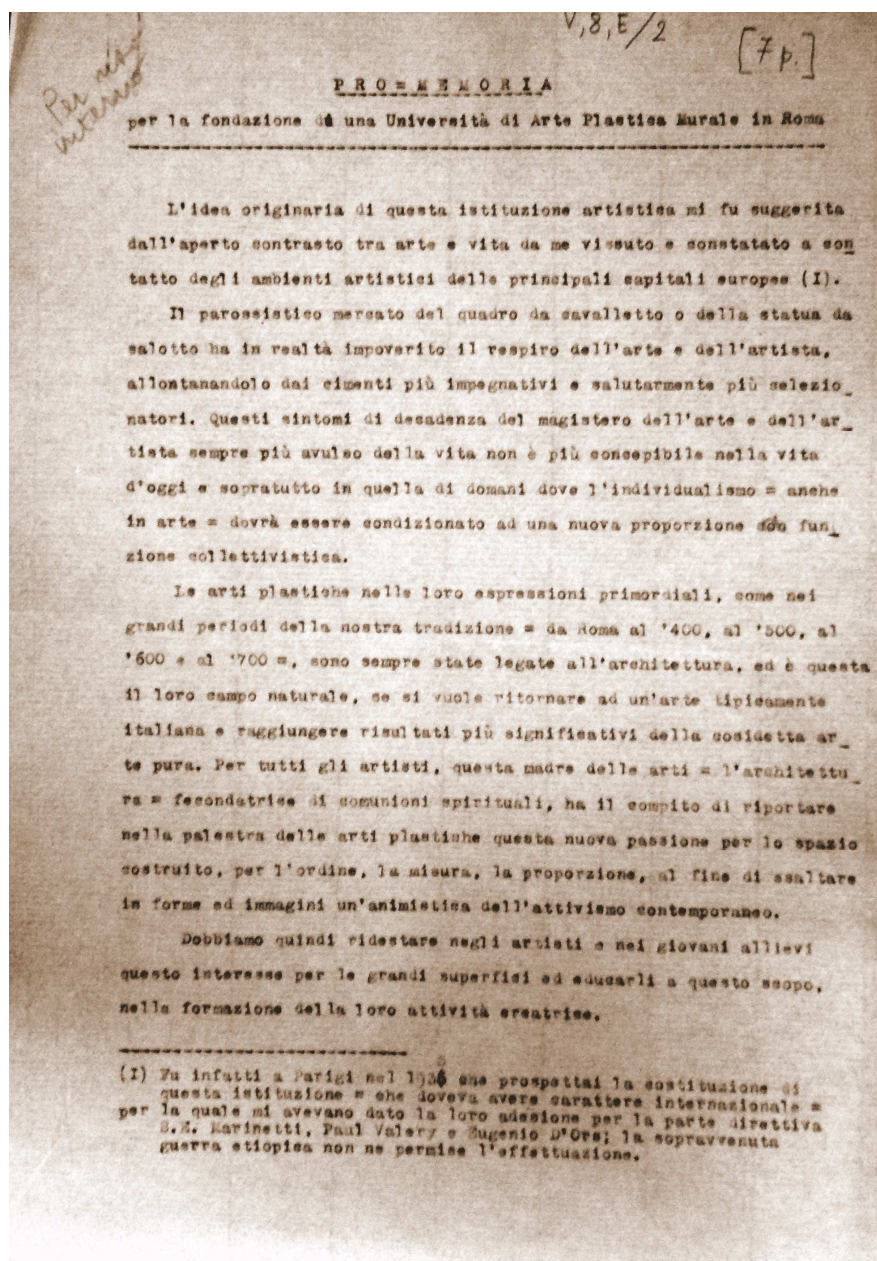


Figura 54 Enrico Prampolini, Progetto di Prampolini per la Fondazione di una Università per la Plastica murale o l'Arte murale, da Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma Serie 3 Fasc. 36 SV, B8 pro memoria V.8 E/2

I corsi d'insegnamento sono divisi in due parti la "facoltà teorica" e la "facoltà tecnica"¹²⁸.

Gli insegnamenti teorici sono cinque:

- La funzionalità architettonica dell'arte murale
- La conoscenza dei valori della ritmica spaziale nella composizione

¹²⁸ Prampolini, E. *Progetto di Prampolini per la Fondazione di una Università per la Plastica murale o l'Arte murale*, Archivio Prampolini, Serie 3 Fasc. 36 SV, B8 pro memoria V.8 E/2

- I problemi della fantasia creatrice e dei rapporti fra imitazione e invenzione, fra realtà e trasfigurazione
- La soggettistica
- Lo stile

Ogni corso è assegnato idealmente ad un professore/artista, ed al riguardo è interessante notare come la scelta non fosse limitata ai soli artisti futuristi.

La funzionalità architettonica è affidata ad Alberto Sartoris, protagonista della mediazione tra futurismo e razionalismo, la conoscenza dei valori della ritmica spaziale nella composizione è riservata a Prampolini, l'armonia e la composizione a Gino Severini, la Storia ed estetica a Federico Pfister e le *"12 lezioni annue straordinarie di architettura, scultura e pittura in funzione dell'arte murale"* che costituiscono il corso soggetto e fantasia sono assegnate ad esperti invitati appositamente come Barilli, Belli, Cecchi, Ciliberti, Flora, Pagna, Ponti ecc.

La Facoltà tecnica comprende due insegnamenti differenti: uno artistico per la "creazione dei modelli" (affidato ad un "professore/artista") ed uno "pratico" per l'esecuzione materiale (affidato ad un "assistente/artigiano").

Gli insegnamenti tecnici sono suddivisi nei seguenti corsi

- Tecnica del Mosaico (romano, veneziano, industriale ecc)
- Tecnica del polimaterico (composizione di materie diverse e intarsio)
- Tecnica della pittura murale (tempera, encausto, smalto, silicati, graffiti, ecc.)
- Tecnica della plastica murale (ornamentale, figurativa; legno, pietra, stucvo, metallo, ceramica, terracotta, vetro, materie plastiche ecc.
- Tecnica dell'affresco

= 7 =

B = ESERCIZIO

Calcolo approssimativo degli stipendi annui per la direzione,
l'amministrazione, gli insegnanti e il personale subalterno.

I = Direzione

Presidente	L. =====
Direttore	" 36.000.=
Segretario	" 24.000.=
Vice Segretario	" 14.000.=
Escono	" 20.000.=

II = Corpo insegnante

Professore-artista (annuo L. 24.000.=	
9 professori complessivamente	" 216.000.=
Assistente artigiano (annuo L. 18.000)	
7 assistenti complessivamente	" 126.000.=
Compense personalità per 12 lezioni straordinarie annue complessivamente	" 24.000.=

III = Personale subalterno

Aiuto artigiano (annuo L. 6.000)	
4 aiuti complessivamente	" 24.000.=
Capo usciere	" 10.000.=
Usciere (annuo L. 7.200)	
4 uscieri complessivamente	" 28.800.=
Portiere	" 6.000.=
Custode alle aule (annuo L. 7.200)	
4 custodi complessivamente	" 28.800.=

IV = La spesa annua del materiale artistico
per il funzionamento dei 3 laboratori
tecnici è approssimativamente di " 100.000.=
(tale spesa globale può essere
ammortizzata in parte o totalmen-
te con l'assunzione da parte de-
gli allievi di lavori destinati
ad opere pubbliche)

V = Spesa varia di esercizio
(luce, acqua, gas, energia indu-
stiale, materiale vario e servizi
vari) " 51.600.=

L. 700.000.=
=====

Totale complessivo delle spese d'impianto e
d'esercizio..... L. 2.140.000.=
=====

Figura 55 Enrico Prampolini, Progetto di Prampolini per la Fondazione di una Università per la Plastica murale o l'Arte murale, da Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma Serie 3 Fasc. 36 SV, B8 pro memoria V.8 E/2

Il professore di Mosaico è individuato in Severini affiancato da Angelo Canevari ed assistiti da Vincenzo Renzi e Giorgio Pianigiani, quello di Tecnica del Polimaterico è individuato in Prampolini insieme a Bruno Munari ed assistiti da Edmondo Pietrostefani; Pittura Murale, Giulio Rosso, Giovanni Guerrini e Marcello Nizzoli Alessandrini; quello di Plastica Murale è

individuato da Marino Marini e Mirko Vucetich e infine quello di Affresco è individuato in Oppo, Tozzi e Campigli e assistente Canali.

Il progetto è dunque completo in ogni dettaglio e vi sono considerate le spese da sostenere per l'adattamento ad università di un fabbricato già esistente, le spese relative all'arredamento delle aule, dei magazzini, dei depositi, della biblioteca e i compensi annuali dei funzionari, dal preside, agli insegnanti agli uscieri.

Il progetto non è però mai stato realizzato a causa della "sopravvenuta guerra etiopica"¹²⁹ nel quadro della politica imperialistica perseguita da Mussolini.

Dopo aver tracciato l'itinerario dei futuristi sulla plastica murale sulla base di testi teorici e manifestuali, dobbiamo, ora, capire cosa è stato realizzato, in che modo e quali artisti furono i protagonisti della plastica murale.

Anche se la plastica murale diventa strumento di comunicazione immaginativa di massa, abbracciata all'interno di un preciso disegno di politica del consenso praticata dal regime, di fronte all'ampiezza dell'offerta di possibilità di realizzazione di interventi di plastica murale strettamente legate alla tipologia di particolari edifici pubblici come avveniva nella mostra di Genova, in realtà la committenza pubblica fu del tutto assente e sorda.

Se le proposte e i bozzetti sono stati numerosi, le realizzazioni furono limitatissime, almeno in sede edilizia di edifici pubblici, che era ovviamente il traguardo che la plastica murale si prefiggeva.

¹²⁹ Prampolini, E. *Progetto di Prampolini per la Fondazione di una Università per la Plastica murale o l'Arte murale*, Archivio Prampolini, Serie 3 Fasc. 36 SV, B8 pro memoria V.8 E/2

Capitolo III

Realizzazioni di plastica murale negli allestimenti

III .1. 1927. III Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza.

Padiglione del libro Bestetti Treves Tuminelli

*"Ai loro occhi (dei futuristi) l'attività pubblicitaria non era una forma inferiore d'arte ma una nuova espressione estetica, nata nel quadro della società industriale, con le sue formule che essi intendevano interpretare sul piano creativo"*¹³⁰

Dall'idea della glorificazione come forma di pubblicità nasce un'invenzione di assoluta originalità nella pratica pubblicitaria. Depero presenta alla I Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza del 1923 (fig. 56), la *Gloria Plastica* di Marinetti "costruzione colorata luminosa in moto", volta alla celebrazione del fondatore del futurismo. *"Il maggior clamore destato a Monza alla mostra Internazionale d'Arte Decorativa 1923 fu suscitato dalla Gloriosa plastica luminosa di Marinetti o Costruzione colorata luminosa in moto da erigersi su una piazza di Roma o Milano a gloria di Marinetti. Blocchi piramidali verdi, coni blu di zinco spaccati da coni di luce, mostruoso cristallo puntato di Stalattiti bianche, azzurrine di luce, sostiene rovente, incandescente, arancione, rosso, il Triritmo, statuario gesto di propagandistica Tricure, Triflettore, Trimegafono dai potenti dischi dei suoi ingigantiti e rombanti discorsi eternamente vivi. Questo il primo esempio di complesso monumentale tentato in Italia per segnare la sostituzione delle migliaia di monumenti goffi, banali che ingombrano e insudiciano le piazze."*

131

¹³⁰ Cfr. C. Salaris, *Le futurisme et la publicité*, in *Art & Publicité 1890-1990*, cat. mostra, Parigi, Editions du Centre George Pompidou, 1990, p. 180

¹³¹ F. Depero, *Le invenzioni di Depero*, in "L'Impero", 3 marzo 1925, cit. in B. Passamani, (a cura di) *Fortunato Depero 1892-1960*, Bassano del Grappa, 1970, p. 166-167

Depero sviluppa l'idea di nuovi monumenti celebrativi e pubblicitari adeguati ai tempi moderni: *"Bisogna glorificare genio, creatori, inventori, costruttori, con le materie che*



Figura 56 La sala personale di Fortunato Depero nella Mostra Internazionale d'Arte Decorativa di Monza, 1923, da: Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento, Legione trentina, 1940

servirono a realizzare le loro miracolose creazioni, con strutture e materiali tipici dell'epoca in cui vissero", scrive nel manifesto dell' "Architettura pubblicitaria", pubblicato nel libro imbullonato nel 1927.¹³² Il passo successivo è l'architettura pubblicitaria, forma del tutto originale di propaganda, che trova concreta attuazione nel padiglione del libro Betsetti Treves Tuminelli(fig.57), realizzato per la III Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Monza del 1927.¹³³ Il padiglione è realizzato con grandi lettere che compongono il nome

¹³² F. Depero, *Depero Futurista nelle opere e nella vita*, Trento, Legione Trentina, 1940

¹³³ Preceduto dal Progetto per il Padiglione della Venezia Tridentina "glorificazione architettonica alpestre" ideata per la Fiera campionaria di Milano nel 1924 e così descritto da Depero "Le linee essenziali del progetto sono riassumibili in una sintesi architettonica delle costruzioni caratteristiche del Trentino: alberghi, chiese, dolomiti, rifugi, ecc. E' un blocco geometrico a base ottagonale che sale in piani rientranti e uscenti a zig zag alternandosi di colore in blu e rosso. Il tetto è il più elementare riassunto plastico delle montagne in cui i profili rappresentano otto vette minori attorno ad una guglia altissima centrale verde-oro; la più evidente e indovinata glorificazione architettonica alpestre".¹³³

Bestetti-Treves-Tuminelli, utilizzate come strutture allo stesso tempo portanti e ornamentali, l'uso del lettering con funzione architettonica attua, in modo particolarmente efficace, la glorificazione della casa editrice, secondo quei principi di comunicazione tra corrispondenza di forma e contenuto che sono poi alla base della ricerca della plastica murale.

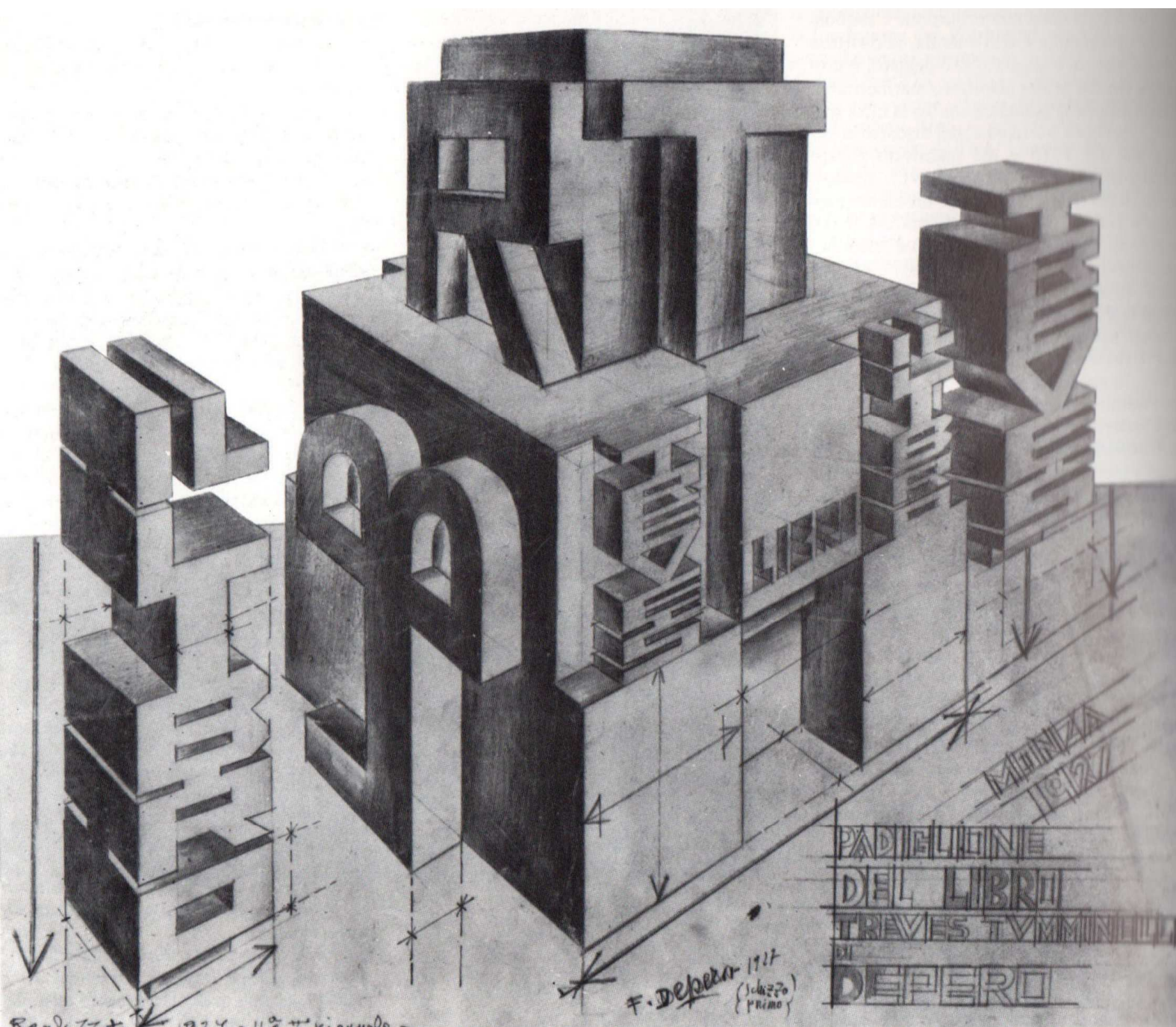


Figura 57, Fortunato Depero, *Schizzo primo per il Padiglione del libro*, 1927, inchiostro di china e matita su carta, 42,2×51,1 cm, MART, Museo d' Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

III.2. 1928. Esposizione Internazionale di Torino. Padiglione del futurismo

Il Padiglione del futurismo collocato all'interno dell'Esposizione Internazionale di Torino, eseguito dagli architetti futuristi torinesi su disegno di Prampolini, rappresenta un'originale concretizzazione dell'architettura futurista: è caratterizzato dalle sgargianti policromie, dalla sintassi architettonica movimentata da aggetti e rientranze, e infine dalla vistosa scritta auto pubblicitaria "FUTURISMO" (fig. 58).

*"Si compone di una costruzione a due piani, scala esterna doppia torretta, altezza massima di m. 24. Pareti esterne colorate, combinazioni luminose, spazi riservati esclusivamente alla pubblicità.(...) Il piano terreno del Padiglione conterrà un grande Bar allestito secondo i più moderni dettami dell'arte futurista con tappezzerie in stoffe, arazzi coloratissimi, vetri lavorati, mobili costruiti appositamente. In tutto l'ambiente fantastiche atmosfere luminose."*¹³⁴



Figura 58 Enrico Prampolini, Padiglione di architettura futurista all'Esposizione Internazionale di Torino, 1928, foto da E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, cat. mostra, Torino, Musei Civici, 1980

¹³⁴ *Il Padiglione di architettura futurista all'Esposizione del 1928 di Torino*, da "Il Mezzogiorno" 12-13 febbraio, 1928

Il Padiglione è da considerare un primo esempio in cui Prampolini presenta concretamente la visione lirica dell'idea architettonica futurista attraverso il dinamismo plastico. L'effetto emotivo creato dall'enorme scritta FUTURISMO, accentuata dall'effetto del neon che la illumina, ha un valore auto celebrativo e presenta in un certo qual modo la mostra allestita al primo piano sull'*Architettura Futurista*, rassegna che intende avvertire della presenza di una tradizione architettonica specificamente futurista e delinearne le tappe, ponendo un forte accento sull'arte applicata e sulla decorazione della casa moderna *"Oltre alle manifestazioni di carattere artistico il Padiglione conterrà pure 12 sale dove verranno ospitati i prodotti di varie Ditte. In queste sale verrà dato esempio pratico dell'ambientazione futuristica con luci, mobili, decorazioni ecc."*¹³⁵

L'obiettivo è indubbiamente quello di proporsi agli italiani (la mostra era sotto l'Alto Patronato di S.E. il Duce) come unico esempio di architettura moderna in Italia. Il tema della metropoli, come abbiamo visto nel II capitolo, contiene tutte le tematiche fondamentali del futurismo (velocità, simultaneità, stato d'animo, individuo, natura, cosmo, spiritualità, scena) e attraversa tutti i principali manifesti del movimento che guardano alla complessità della realtà urbana. I futuristi sono immersi totalmente nella vita urbana e quindi l'architettura non può che essere fonte di ispirazione delle loro poetiche e della vita di tutti i cittadini.

III.3 1931. Esposizione Internazionale d'Arte Coloniale di Parigi.

In seguito ai successi ottenuti dalle diverse manifestazioni, imperniate sull'arte coloniale, realizzate in alcune città di provincia, nello spirito delle autorità francesi germoglia l'idea di un'esposizione internazionale coloniale. Il 6 maggio 1931 venne inaugurata dal presidente della repubblica Gaston Doumergue nel bosco di Vincennes, la prima Esposizione Internazionale Coloniale. L'Italia partecipa affidando l'incarico della costruzione del

¹³⁵ Ib.

Padiglione Italiano ad Armando Brasini, il padiglione del ristorante all'architetto razionalista Fiorini e le decorazioni a Prampolini.¹³⁶ (fig. 59-60).

All'interno del ristorante, Prampolini dipinge sei grandi pannelli a tempera e a olio, il tema unificante di tutti e sei pannelli è il rapporto tra i moderni mezzi di comunicazione e l'energia, la musica, la danza delle popolazioni primitive. Le opere presentano un estremo sintetismo, un dinamismo accentuato distante dalle contemporanee ricerche dell'artista. Questa impegnativa ambientazione di 126 metri benché non presenti degli elementi aggettanti caratteristici della plastica murale, è uno degli esempi più riusciti di ambientazione futurista, scrive Marinetti nel Catalogo della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma: *"Recentemente, Enrico Prampolini, meravigliò Parigi coi sei immensi pannelli di dinamismo africano-meccanico che decorano il Padiglione futurista dell'Esposizione Coloniale francese. L'abitudine della sintesi, della trasfigurazione, della simultaneità e dello stato d'animo dà un'assoluta superiorità ai pittori futuristi nello sforzo di catturare queste mobili e spesso inafferrabili atmosfere. L'assenza di costruzione plastica che caratterizza gran parte dell'Africa ne rende i paesaggi poco favorevoli al pennello realistico e meticoloso dei pittori tradizionali. Sono sempre paesaggi atmosferici quasi aviatorii, dove l'ingegno dei futuristi già allenati a costruire con piani di raggi, nuvole, nebbie, spessori, ombre, trasparenze, profondità, può planare, scivolare d'ala, impennarsi, capriolare senza suicidarsi"*.¹³⁷

Prampolini riprenderà il tema del continente nero nel 1940 nella decorazione della Mostra Triennale delle Terre Italiane di Oltremare a Napoli avvalendosi della collaborazione di Tullio d'Albisola per creare quell'effetto aggettante più avvolgente caratteristico delle sperimentazioni degli anni successivi.

¹³⁶ come si legge in un documento della Presidenza del Consiglio 1931-33 14.1.3008, Relazione morale e finanziaria del Regio Commissario Generale dell'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi (fatta a S. E. il capo del Governo, 22/X/1932. Pietro Lanzi di Scalea scrive "né credetti di obliare le correnti modernistiche dell'Arte e volli che il Padiglione destinato al Ristorante Italiano fosse progettato e diretto dall'architetto razionalista Fiorini e decorato dal pittore futurista Prampolini."

¹³⁷ F. T. Marinetti, Introduzione al catalogo della Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma, ottobre 1931



Figura 59 Enrico Prampolini, *Danse negre*, 1931, pittura murale, Esposizione Coloniale di Parigi, da "Les Cahiers Jaunes", n. 1, Paris, luglio 1932

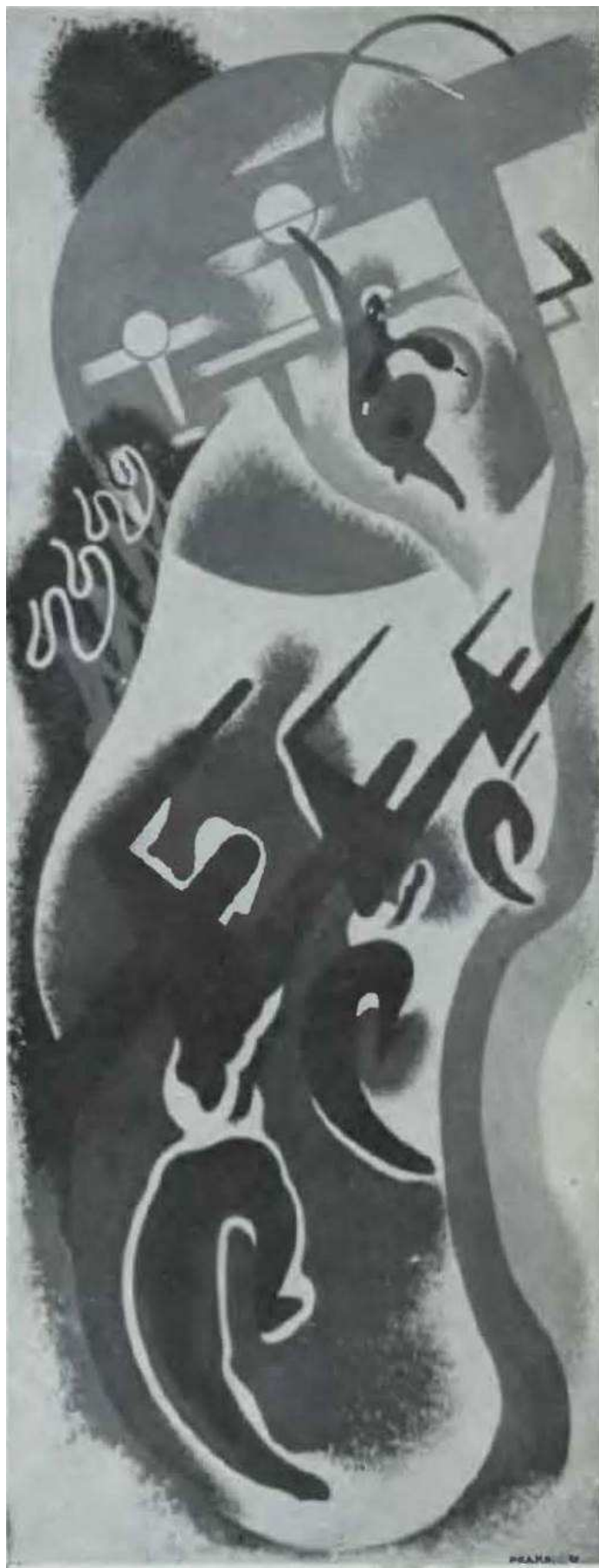


Figura 60 Enrico Prampolini, *Le Tatouage du soleil*, 1931, pittura murale, Esposizione Coloniale di Parigi, da "Les Cahiers Jaunes", n. 1, Paris, luglio 1932

III.4 1932. La Mostra della Rivoluzione Fascista. Roma

La Mostra della Rivoluzione Fascista, inaugurata nell'ottobre del 1932 nel Palazzo delle Esposizioni a Roma (fig. 61), segna l'apice di un vasto programma espositivo per celebrare il decimo anniversario della marcia su Roma, simbolo dell'ascesa al potere del Partito Nazionale Fascista.

Come abbiamo visto nel secondo capitolo, la spettacolarizzazione della vita politica durante il regime Fascista non rappresenta un momento episodico ma costituisce la base e il presupposto della strategia politica del regime. Le esposizioni assumono una funzione di enorme rilevanza perché pubblicizzano insieme ai prodotti anche l'ideologia politica che le ispirava. *"Il fascismo, come la Chiesa, ha affidato all'arte il compito di tradurre e glorificare in immagini fisiche, e pur spirituali, i fatti dello spirito. Il compito di concretare nella realtà questo simbolo del mito, toccò come era giusto all'architettura, la più concreta e insieme la più simbolica delle arti."*¹³⁸ Così esordiva Margherita Sarfatti nel recensire entusiasticamente la Mostra della Rivoluzione Fascista.



Figura 61 Il Duce acclamato dopo l'inaugurazione della Mostra, foto da Archivio Capitolino

¹³⁸ M. Sarfatti *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, in "Architettura", fasc. 1, gennaio 1933, pp. 1-19

La mostra si apre in un momento significativo per la storia del fascismo, terminata la fase di affermazione del fascismo e messa a punto la fascistizzazione dello Stato, il regime definisce il suo carattere, vive un mutamento di ruolo che è ormai identificato con lo Stato. Il primo disegno di una mostra sul fascismo è avviato dall'Istituto di cultura di Milano, per una mostra storico-documentaria da realizzare al Castello sforzesco di Milano, in occasione del decimo anniversario dalla fondazione dei Fasci di Combattimento (1919).¹³⁹

Il progetto iniziale dell'esposizione subisce diversi rimaneggiamenti, dapprima con il mutamento della sede da Milano a Roma e poi con la scelta di collegare la mostra del fascismo non con la ricorrenza delle origini sansepolcriste, ma con quelle della marcia su Roma.

Dino Alfieri, presidente dell'istituto Fascista di cultura di Milano, ideatore del primo progetto della mostra, riceve l'incarico di Presidente e quindi di costituire il comitato organizzativo. Vengono chiamati a collaborare l'ex futurista Luigi Freddi, responsabile della documentazione, Cipriano Efisio Oppo, direttore artistico e, in veste meno ufficiale ma certamente non secondaria, Filippo Tommaso Marinetti.

I temi fondamentali su cui iscrivere i materiali della mostra vengono identificati in: lo Stato, dalla storia che caratterizzò i primi anni della fondazione del fascismo alla struttura in atto; il Lavoro, ossia le attività fondamentali quali la finanza, la terra, l'industria ecc.; le Armi, l'illustrazione dell'ordinamento militare nella scuola e nella milizia; lo Spirito cioè il patrimonio spirituale del popolo italiano. Il programma inoltre prevedeva ampio spazio alle realizzazioni del Regime, quelle compiute e ancor di più a quelle da compiere.¹⁴⁰

Un compito non secondario affidato al comitato organizzativo è quello di trovare modi e forme di coinvolgimento di artisti e uomini di cultura nelle celebrazioni del decennio. A guida del settore artistico viene preposto Efisio Oppo che sceglie gli architetti De Renzi e

¹³⁹ Gli atti relativi a questo primo progetto sono in ACS, PNF, Direttorio, Serv. ammm., b. 274, fasc. Mostra del fascismo.

¹⁴⁰ Ib.

Libera, Pagano, Terragni, Valente, i pittori Dottori, Scipione, Prampolini, Sironi, Funi, Esodo Pratelli.

L'intenzione quindi del Fascismo di presentarsi come un'ideologia di avanguardia, dinamica, propensa alla modernità e all'espressione della storia in atto, coincide con il lavoro degli artisti ai quali si chiede essenzialmente la trasformazione di fatti estetici in fatti politici.

La sede scelta, come abbiamo detto, cade sul Palazzo dell'Esposizioni di via Nazionale a Roma, opportunamente riadattato fin nelle strutture esterne, per meglio accogliere una manifestazione che deve essere politica e al tempo stesso, culturale propagandistica.

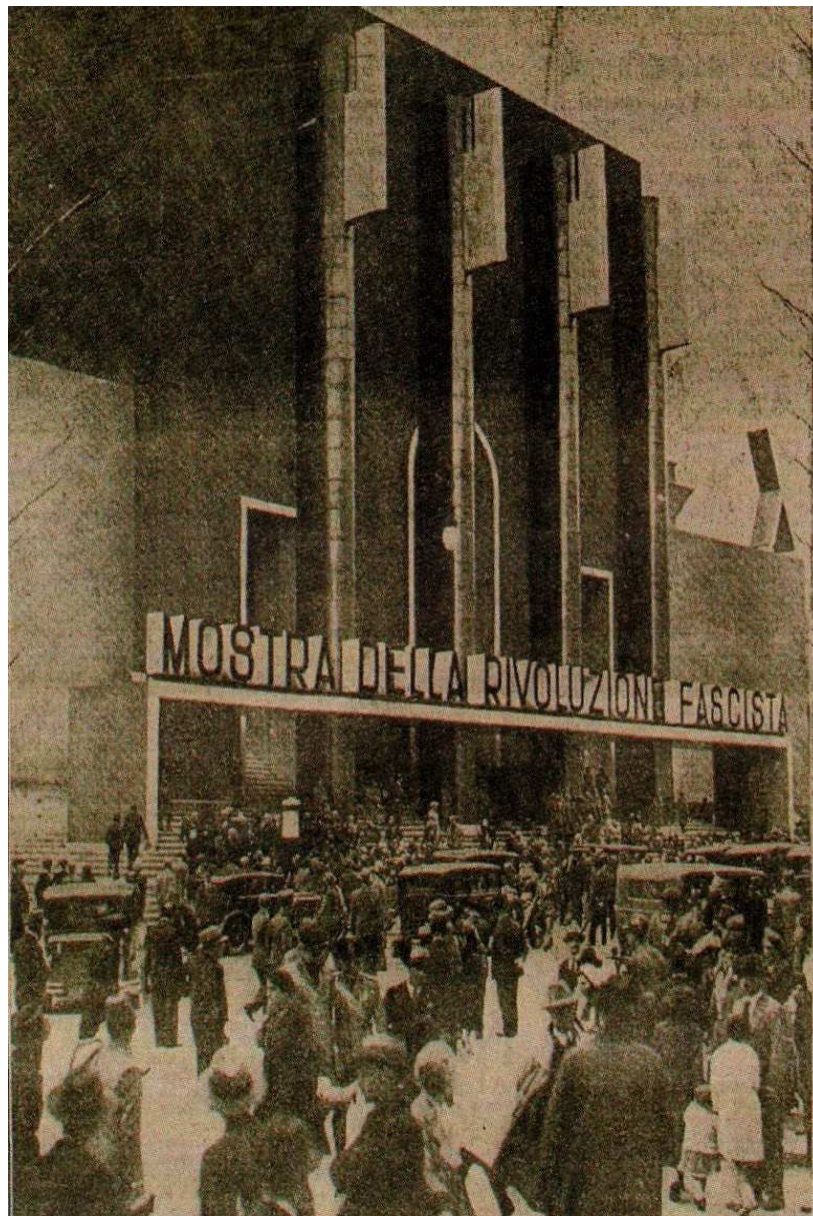


Figura 62 Facciata del Palazzo delle esposizioni per la Mostra della Rivoluzione Fascista, foto da Archivio capitolino

Gli architetti Mario De Renzi e Adalberto Libera (uno dei leader del movimento razionalista), vincitori del concorso per il riadattamento della facciata, la coprono interamente sostituendola con un immenso cubo di colore rosso, davanti all'ingresso si ergono quattro fasci alti 25 metri collegati tra di loro da una pensilina metallica, ai due lati della facciata si stagliano due X di lamiera alte 6 metri ad indicare l'anno decimo dell'era Fascista inaugurata con la marcia su Roma nell'ottobre 1922. Le indicazioni di Mussolini sono di esaltare l'idea della Rivoluzione, di sottolineare i cambiamenti operati dai fascisti nei dieci anni trascorsi attraverso una forma nuova e originale (fig. 63).

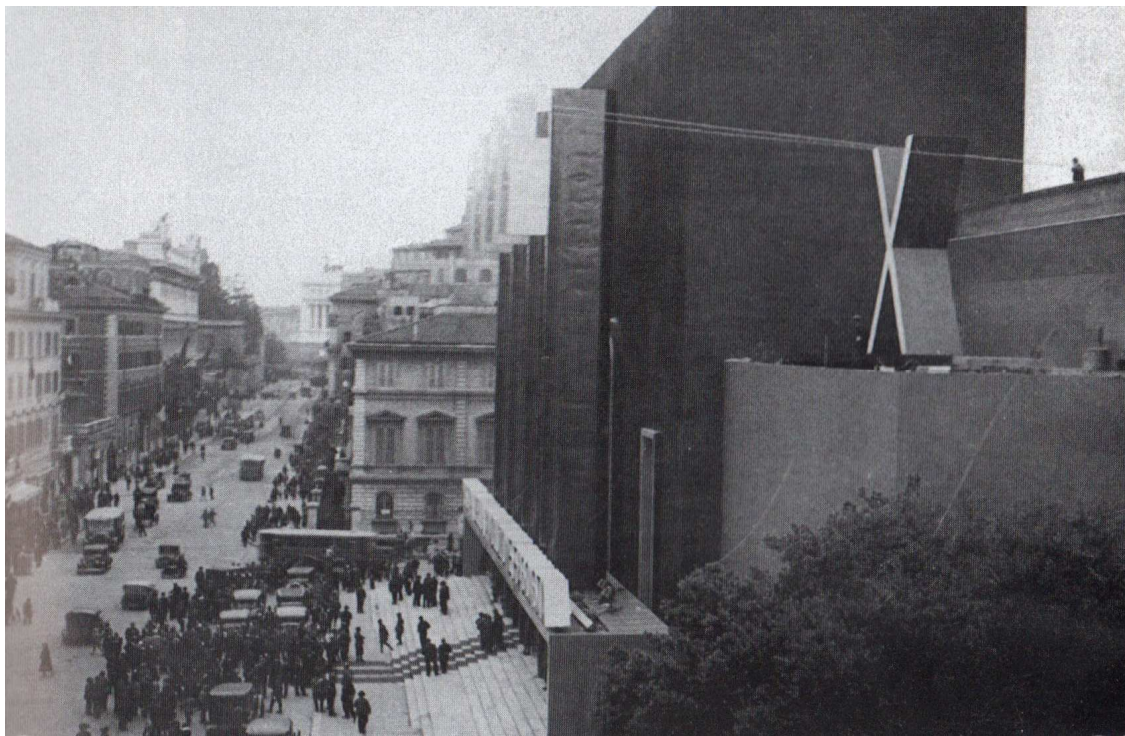


Figura 63, Via Nazionale, ingresso della Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932, foto Archivio Centrale dello Stato di Roma

Anche l'interno della sede espositiva viene stravolto, i saloni ottocenteschi del Palazzo delle Esposizioni di Roma diventano spazi dinamicizzati, fortemente espressivi, concordemente alle più avanzate ricerche architettoniche. La mostra viene organizzata in venticinque sale denominate con le lettere alfabetiche: al pianoterra la conflagrazione europea e la fondazione de "Il Popolo d'Italia", I Fasci italiani d'azione rivoluzionaria e l'intervento, La guerra, La vittoria, La fondazione dei Fasci italiani di combattimento (fig. 66), Il

1919, (fig. 64) Il 1920, Fiume e Dalmazia, Il 1921 (fig. 67-68), Il 1922 (fig. 65), L'adunata di Napoli, La Marcia su Roma, Il salone d'onore, La galleria dei Fasci, La sala documentaria del Duce, Il Sacrario dei Martiri; al primo piano la visione delle realizzazioni (fig. 69-70), la bibliografia Fascista, i fasci all'estero. I visitatori percorrono tutto il perimetro dell'edificio entrando e uscendo dalle varie gallerie, ognuna allestita con plastici a parete, fotomontaggi, bandiere, sculture, statue e oggetti di ogni genere che producono la sensazione di una progressiva insurrezione dello spazio. L'itinerario conduce i visitatori negli avvenimenti italiani dal 1914 al 1922, secondo una lettura Fascista della storia.



Figura 64, Sala G, Marcello Nizzoli, *La reazione al sovversivo negatore*, 1932, foto Archivio Centrale dello Stato di Roma

Oppo guida e tiene compatto uno stuolo di "architetti, pittori e scultori, tutti provenienti da scuole artistiche diverse ma tutti fascisti"¹⁴¹ dislocati nei vari settori e sezioni secondo il criterio dell'allestimento storico-documentario e di quello più propriamente artistico-figurativo. E' chiaro dagli inizi dei lavori che la decorazione degli ambienti sarebbe risultata subordinata "alla necessità di suscitare l'atmosfera degli anni ricostruiti sulla scorta di documenti e cimeli".¹⁴²



Figura 65 Giuseppe Terragni, Sala O, *Documentazione del susseguirsi delle crisi parlamentari e sulla Conferenza di Genova*, 1932, foto Archivio Centrale dello Stato di Roma

¹⁴¹ Mussolini, prefazione Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica, a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Bergamo 1933, p. 8

¹⁴² Ib.

Benché la partecipazione dei futuristi si limita alla realizzazione di poche sale, i futuristi soprattutto Prampolini e Fillia considerano la Mostra della Rivoluzione Fascista un esempio di arte "modernissima"¹⁴³ e quindi futurista sia per le tematiche che per le realizzazioni architettoniche in essa racchiuse.

"L'arte futurista ha dato, alla Mostra della rivoluzione Fascista, la sua espressione plastica.

Lo spirito anticipatore del futurismo nell'arte e nella vita politica della nuova Italia, trova oggi in questa mostra una eco profonda e sintomatica, ed è la prima rassegna storico-politica che abbia nel nostro paese, un carattere d'arte, di audacia e originalità.

Il grande interesse del pubblico, non è dovuto tanto alla curiosità morbosa del documento o del cimelio, che questa mostra raccoglie, quanto alla fisionomia spettacolare e travolgente che ha assunto questa mostra, in virtù del suo stile tipicamente futurista.

Questa rispondenza d'ideali e di passioni, fra rivoluzione artistica futurista e rivoluzione politica Fascista, si lega intimamente alle forze prepotentemente italiane della nostra razza che vediamo affiorare nell'istinto e nelle costruzioni plastiche degli artisti italiani chiamati oggi a illustrare le gesta della rivoluzione Fascista. Era una fatalità storica inalienabile che il futurismo fosse il fecondatore latente delle immagini plastiche della rivoluzione Fascista e del secolo ventesimo. Le anime di Boccioni e Sant'Elia si aggirano vive e superbe fra le sale.

Oggi anche se delle parole d'ordine, palesi e occulte, tentano di nascondere la realtà schiacciante del futurismo, quale animatore plastico e spirituale della intera Mostra della Rivoluzione, è vano, perché ogni altra affermazione è o invidia o malafede. (...)"¹⁴⁴

Benché, come abbiamo visto nel secondo capitolo, le vistose incrinature che negli anni subisce il rapporto tra Futurismo e Fascismo, i futuristi sono spesso chiamati a svolgere un ruolo di propaganda nel campo delle arti figurative. Perdura l'illusione che la dittatura

¹⁴³ "Far cosa d'oggi, modernissima dunque, e audace, senza malinconici ricordi di stili decorativi del passato (...)" Mussolini, prefazione Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica, a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Bergamo 1933, p. 8

¹⁴⁴ Prampolini, *Artisti futuristi e futuristizzati alla mostra della rivoluzione Fascista* in "Dinamo futurista" a. 1 n. 1 Trento, febbraio 1933

Fascista possa rappresentare nelle arti una forza innovatrice e questo basta per credere all'esistenza di margini per approntare tecniche ed esperienze nuove. La "missione universale"¹⁴⁵ del fascismo rispecchia la ricerca di modernità di Prampolini e dei futuristi.

E ancora Prampolini in "Futurismo" sottolinea l'importanza della mostra e lo stretto legame tra l'arte e l'architettura, strumento per coinvolgere le masse:

"Lo spirito anticipatore del futurismo, nell'arte e nella vita, come nella politica della nuova Italia, trova oggi alla mostra della rivoluzione Fascista una risonanza sintomatica. Conquiste e affermazioni miracolistiche e significative, da sconvolgere ogni previsione.

La mostra della rivoluzione Fascista è la prima in Italia di visione storica e di propaganda politica. La stampa intera, ha già illustrato e commentato ampiamente l'importanza storica, politica ed artistica di questa rassegna documentaria dell'avvento Fascista, ma nessuno ha compreso o voluto fare comprendere le ragioni intime della potenza suggestiva di questa mostra e l'attrazione che essa provoca su l'immensa folla dei visitatori. (...) La rivoluzione politica sociale Fascista (1919) ha avuto inizio dieci anni dopo — esattamente — la rivoluzione spirituale artistica futurista (1909) trovando in noi, con alla testa Marinetti, i più fervidi interpreti e animatori.

Questa rispondenza di ideali e di passioni, di fede e di azioni, di conquiste e di affermazioni, si lega intimamente alle forze prepotentemente italiane della nostra razza che vediamo affiorare nell'istinto e nelle costruzioni plastiche dei maggiori artisti italiani, chiamati oggi a illustrare le gesta della rivoluzione Fascista.

Le precise parole pronunciate da Mussolini nel tracciare a noi artisti le direttive artistiche della Mostra, hanno avuto il loro potere magico di metamorfosi e di affermazione futurista.

Era una fatalità storica inalienabile che il futurismo fosse il fecondatore latente delle immagini plastiche della rivoluzione Fascista e del secolo XX.

¹⁴⁵ Mussolini, prefazione *Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida Storica*, a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Bergamo 1933, p. 8

Da questa ineluttabilità storica contingente, fra rivoluzione Fascista e rivoluzione futurista, gli artisti italiani, anche i più tardigradi e convenzionali, sono stati travolti dalla forza suggestiva dei principi vitali dell'arte futurista. (...) Noi siamo dei consumati esperti del rinnovamento architettonico italiano e straniero.

Animati però dal consueto spirito patriottico oltranzista, riconosciamo come, finalmente anche in Italia, si è compreso, da parte degli architetti e dei dirigenti della attuale mostra, quale sia l'importanza dell'architettura nella fisionomia sociale di una nazione.

L'architettura come sappiamo esprime le caratteristiche etniche di un popolo con i propri ulteriori atteggiamenti di attivismo e di forza, di equilibrio e armonia, così anche in questa mostra l'architettura è il felice filo conduttore che orienta il visitatore nel suo itinerario iconografico.

Gli architetti De Renzi e Libera hanno dimostrato di comprendere a fondo la missione loro affidata, sia nel dare un nuovo aspetto alla facciata del Palazzo delle Esposizioni, come nello studiare lo sviluppo planimetrico delle sale con il relativo movimento circolatorio per i visitatori.

I risultati raggiunti dagli architetti De Renzi e Libera, sono veramente singolari per l'Italia d'oggi che di architettura nuova — da che noi futuristi abbiamo sferrato una campagna attenta e martellante — se ne parla e se ne scrive anche troppo, ma poco o nulla si realizza. Quindi va data lode a loro giovani architetti che se non altro, in virtù di una mostra a carattere ufficiale, hanno fatto penetrare la nuova architettura nei terreni blindati del Regime, difesi strenuamente dai tardigradi architetti accademici.

Se consideriamo poi le caratteristiche intrinseche delle linee e delle masse architettoniche impiegate dai due giovani architetti italiani, e guardiamo a certi concetti ormai acquisiti di rapporti di pieni e vuoti di masse orizzontali e verticali, siamo tutti d'accordo, compresi i maggiori architetti stranieri che il maestro è stato il nostro futurista Sant' Elia. I documenti sono sufficienti a dimostrarlo. (...)

Così questa mostra della rivoluzione Fascista consacra per prima ufficialmente l'avvento della nostra architettura futurista, potenziando tutte le aspirazioni e le forze vive della nazione che intendono portare un nuovo contributo al rinnovamento dell'architettura in Italia."¹⁴⁶

Malgrado l'intonazione generale futurista, in realtà soltanto due sono i futuristi chiamati a lavorare alla mostra, Prampolini che realizza le pareti polimateriche per la "Sala delle Confederazioni" e due pannelli nella "Sala del 1919" e Dottori che realizza la "Sala del Lavoro".

Nella "Sala del 1919", ideata da Marcello Nizzoli per la parte artistica e da Dante Dini per la parte storico-politica, Prampolini espone due grandi pannelli (metri 5 x 6): *La battaglia di Via Mercanti a Milano e l'incendio dell'Avanti e Arditismo e Futurismo* (fig. 71-72)

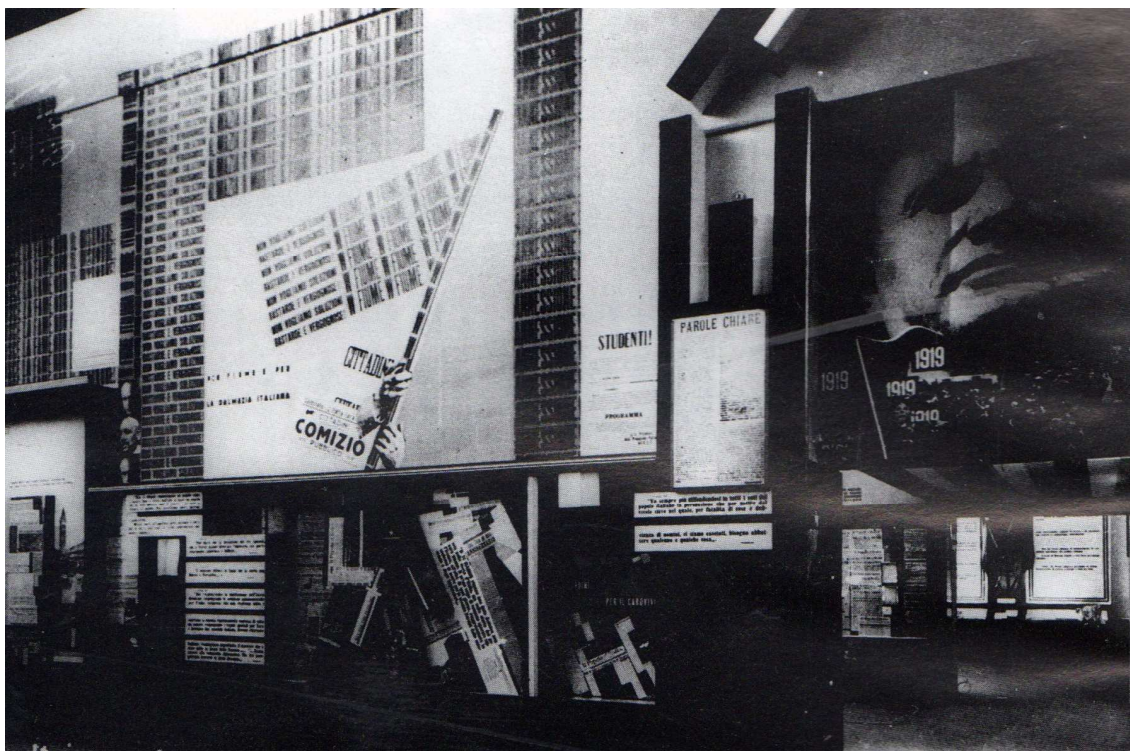


Figura 66 Marcello Nizzoli, Sala F, Fondazione dei fasci di combattimento e il 1919, 1932, foto, Archivio Centrale dello Stato di Roma

Lasciamoci guidare all'interno delle sale dallo stesso Prampolini che in un articolo sulla rivista "Futurismo" descrive le opere realizzate:

¹⁴⁶ Prampolini *Futurismo: Arte della Rivoluzione Fascista* in "Futurismo", a. I n. 10, 13 novembre 1932, p. 4 e in "Futurismo" a. I, n. 11, 20 novembre 1932, p. 4

"Premesso che l'Arte futurista è stata, per i maggiori artisti d'Italia chiamati ad esaltare le gesta della Rivoluzione Fascista, la fonte ispiratrice ed il viatico spirituale per raggiungere la visione palpitante dello storico decennale; passiamo ad esaminare ed illustrare gli apporti estetici ed artistici nelle sale più tipiche della mostra.

L'influenza della nomenclatura plastica futurista ed il suo contributo di esperienze che questa ha offerto all'attuale generazione artistica italiana è incontestabilmente palese tra le dinamiche e drammatiche pareti di questa esposizione storico-documentaria di dieci anni di vita vissuta dell'Italia di ieri e di oggi.

Il compito degli artisti, come quello degli storici che si trovavano di fronte, gli uni ad un terreno di soggettistica-storico -episodica, gli altri, dinnanzi a 17 mila documenti e cimeli, non era facile, ma la prova ha superato ogni previsione. L'aspetto generale che presenta questa esposizione - in specie per l'Italia è di audacia e originalità. Il dinamismo architettonico, il senso costruttivo, l'ardimento plastico, la simultaneità fra realtà concreta e realtà astratta, regnano sovrani. L'impiego del colore e quello della luce entrano finalmente come elementi costruttivi e psicologici. Il fotomontage profonde, con la sua spietata realtà, i servigi documentali e spettacolari più suggestivi e impressionanti, mentre il tono generale della mostra come l'atmosfera che in essa si vive ha dell'epico, dell'eroico, del militare.

Questa specie di pathos che in virtù della felice compenetrazione fra elementi costruttivi ed elementi documentari, entra a far parte del clima della mostra contribuisce a rendere estremamente vitali e interessanti anche i più aridi e atroci avvenimenti, che altrimenti sarebbero stati lettera morta. L'ingresso, severamente meccanizzato da fasci littori metallici e da andamenti strutturali di sobria razionalità — per opera degli architetti De Renzi e Libera — apre l'accesso alle prime sale del 1914 e del 1915. Freddi, storico di queste sale, e prezioso filo conduttore di tutti gli avvenimenti storici di cui è satura l'intera mostra ha suggerito a Esodo Pratelli con i relativi documenti, gli argomenti, più tragici che la storia europea ha vissuto nel

1914. Animando, con potenti blocchi costruttivi, il movimento delle pareti e ingigantendo simboli e caratteri tipografici, è riuscito a fare rivivere il caos del 1914 e la tragicità eroica del 1915. Il dinamismo plastico di Boccioni è stato il felice ispiratore, al quale il Pratelli ha dato realtà architettonica.

Lo svolgimento degli avvenimenti politici che hanno preceduto l'avvento del fascismo, lo seguiamo attraverso le ardite e tragiche scenografie del pittore Carpanetti, che ha saputo, abbandonare le convenzionali andature delle sue composizioni pittoriche di ieri per avventurarsi verso audacie prospettiche. Dalla Vittoria alla Fondazione dei fasci di Combattimento. Architetture in movimento, piani che sviluppano teorie di figure, scritte incisive e ammonitrici, dinamismo di masse e volumi, esasperazioni di forme, barocchismo di scorci, tragicità di elementi che rievocano la lotta contro il dilagare sanguinoso del mito bolscevico, l'accanita battaglia contro il rinunciatarismo per la difesa della Vittoria, verso la costituente dell'interventismo italiano. Da questa sala si passa a quelle del «1919», dove il sottoscritto con due « pannelli » su l'Arditismo e Futurismo e la Battaglia di Via Mercanti, e il pittore Vizzoli con una fedele giustapposizione di pieni e vuoti costruttivi e ha documentato con iscrizioni e cimeli, manifesti e giornali, fotografie, messaggi, e gagliardetti l'epico «1919». Questo anno decisivo e denso di significato per il Fascismo, che noi futuristi italiani abbiamo vissuto come pochi, e che Marinetti ne è stato uno dei massimi uomini d'azione; nelle nostre mani di autentici ed istintivi maestri del dinamismo plastico, avrebbe certamente assunto una più alta epicità una potenza espressiva tale, da fare rivivere l'intensa passione di quelle ore, con maggiore emotività. Non tutti gli artisti hanno risposto all'appello, cioè non tutti erano preparati a commuoversi dinanzi la realtà storica degli avvenimenti, né hanno saputo fare aderire la loro personalità artistica, al corso fatale degli eventi o a quella marcia verso il futurismo fecondatore di nuove forze plastiche. Così molti di questi artisti sono caduti sotto il dominio del « documento seppellitore ». E oltre verso le sale del «20» e del «21» non alieno, dense

*di episodi, lotte e avvenimenti, come quelle del periodo Fiume e Dalmazia, dove la figura di D'Annunzio e le gesta dei Legionari fiumani, non sono rievocate con quella passione che l'impresa fiumana ha portato alla gloria la «città olocausta».**



Figura 67, Sala N, *L'anno 1921, 1932* foto Archivio Centrale dello Stato di Roma

La sala del «21» per opera dei pittori Mauri e Pratelli presenta una visione allarmante, per la drammaticità degli episodi, e la realtà tragica dei cimeli. Gli artisti hanno fatto giocare le luci, le

sagome simboliche e gli elementi costruttivi con felice ardimento volumetrico. Passiamo quindi alla impressionante sala del periodo insurrezionale -1922- L'architetto Terragni, ha veramente raggiunto il più alto «diapason-dinamico» di tutte le sale terrene della mostra. Momento irrequieto, reso con ardita concezione, per il movimento asimmetrico delle pareti e per l'intervento dei più svariati piani strutturali a sostegno di una ricca simbologia di elementi meccanizzati. Sagome organicamente espressive, vortici di folle osannanti, esercito di mani protese verso una fede sicura e luminosa, Architetture di adunate, profili statici di prigionieri, silhouette meccaniche di proletari, preziosità documentaria di cimeli. Il martirologio triste e sublime del 1922 che precede la Marcia su Roma è espresso con vigore esplosivo e travolgente. A grandi masse costruttive, verso il monumentale, si impongono le sale imperiose di Sironi, che in un riassunto plastico, pittorico e architettonico, ha fissato la fatalità storica della Marcia su Roma. Dall'adunata di Napoli, dove ritmi tricolori, giganteschi caratteri tipografici, documenti fotografici, simboli italici e guerrieri cantano il preludio solenne e grandioso alla marcia conquistatrice, che si conclude nella sala successiva. Qui – Sironi - ha dato vita alle pareti con suggestivi rilievi costruttivi. Nel plastico sintetico e luminoso della penisola, l'artista ha saputo imprimere la volontà di potenza dell'Italia Fascista in anni pronta a marciare con le sue Camicie nere su Roma redenta. Una sobria distribuzione di simboli architettati con forza strutturale esprimono il glorioso evento che segna l'inizio di un'era nuova, con Mussolini e il Fascismo al potere. Nella sala d'onore, come in quella dei Fasci, Sironi ha distribuito, piani volumi, oggetti con visione di grandezza.

E ancora oltre verso altre sale, meno felici come apporto plastico alla evoluzione della nuova Italia, ma egualmente vive per il valore e l'interesse storiografico.

Si accede poi attraverso lo snodamento monumentale degli scaloni, alle «Sale del Lavoro» — dovute ai pittori Santagata, Dottori e al sottoscritto.



Figura 68 Sant'Agata, *Il Lavoro durante il Regime* (primo piano), 1932, foto Archivio Centrale dello Stato di Roma

Sono le sale dei Sindacati e delle Corporazioni che Sant'Agata ha esaltato plasticamente. E' già il Regime Fascista divenuto Stato che trova in queste sale la propria illustrazione dimostrativa.

Con felici simboli ed iscrizioni, compenetrazione di piani e convergenza di masse Dottori anticipa sinteticamente le realizzazioni del Regime. Siamo in clima di attivismo pittorico dove lo sviluppo dei traffici o dei trasporti, come quello delle comunicazioni vengono risolti dal Dottori con evidenze prospettiche, sviluppi plastici, dati statistici espressivi e probanti.

Mentre dall'altro lato della sala il Dottori apre con serenità e ricchezza di armonie pittoriche, una festa di luce e di ritmi dorati a commento della battaglia del grano. Da questo giuoco di toni caldi, passiamo alla intensa vibrazione di verdi, nella parete dedicata al Rimboschimento, dove Dottori profonde la sua tipica espressione stilistica di intersecazione di piani e spazi luminosi. Anche qui come altrove elementi plastici e grafici dimostrano con l'eloquenza delle cifre lo sviluppo statistico impressionante per la redenzione della nostra terra, ricchezza nazionale. Complessa «Visione futurista», di quella «arte futurista» così esuberante di possibilità plastiche, pittoriche e architettoniche, da aprire nuove vie e nuovi orizzonti, a tutti quegli artisti italiani

non futuristi, che in questa mostra si sono futuristizzati per esprimere ed esaltare artisticamente le ardite e gloriose gesta di fede e di passione della Rivoluzione Fascista".¹⁴⁷



Figura 69 Gerardo Dottori, *Sala delle Realizzazioni del Regime (primo piano)*, 1932 da *Futurismo*, a. I, n. 10, 13 novembre 1932

La Mostra della rivoluzione propone, in maniera eclatante, un primo rapporto tra spazio, architettura e arti visive, e nonostante la presenza futurista sia limitata, tale evento rappresenterà negli anni successivi un importante riferimento per gli artisti futuristi che continueranno ad arrogarsene la paternità e a considerarlo un'importante tappa dello stile futurista come è evidente dalle parole di Fillia che descrive il lavoro eseguito da Prampolini nell'esposizione:

¹⁴⁷Prampolini *Futurismo: arte della Rivoluzione Fascista* in "Futurismo" a. I n. 11, 20 novembre 1932, p.3 fino all' * continua in "Futurismo" a. I n. 12, 27 novembre 1932, p. 3

"Da molti anni il pittore futurista Prampolini, nei suoi scritti e in diverse sue realizzazioni, dimostra la necessità di superare la "pittura" nella decorazione degli ambienti, a favore di una realtà più costruttiva, dove il giuoco dei volumi, dei materiali e dei colori è più legato all'estetica moderna.

Questo principio di « architettura d'interni » ha trionfato in tutta la Mostra della Rivoluzione Fascista con un risultato di potenza e di efficacia espressive mai raggiunte in precedenza. Gli autori delle varie sale del periodo rivoluzionario sono così usciti dal concetto illustrativo ed hanno veramente creato l' ambiente adatto alla presentazione e alla valorizzazione dei più caratteristici momenti degli anni precedenti la Marcia su Roma.

Enrico Prampolini ha creato la «sala delle confederazioni», nella parte dedicata alle realizzazioni fasciste, e la sua ideazione plastica si differenzia nettamente da quello degli altri artisti. Vi è un equilibrio maggiore in tutte le parti della sala, vi è un'atmosfera costruttiva che ha insieme espressione di forza e di lirismo. A chi temeva la poca « chiarezza dimostrativa dello stile futurista, questa sala di Prampolini serve di assoluta smentita: è la sala dove le statistiche, i numeri e i rapporti tra il passato e il presente della vita economica italiana sono distribuiti non soltanto con criterio d'ordine, ma con autentiche «trovate» di presentazione, in modo cioè da far risaltare rapidamente lo scopo informatore della sala.

Le quattro pareti contengono quattro parti distinte dell'attività delle Confederazioni, in una sono avvicinate le situazioni del lavoro industriale di oggi e degli anni precedenti l'avvento del fascismo al potere. Dal fondo rosso su cui domina l'angoscia e drammatica realtà delle ciminiere spente per il continuo movimento di scioperi, si passa allo sfondo operante e risonante di oggi, in alluminio, su cui si piantano le sagome architettoniche dei fasci con scure dell'attuale inquadramento sindacale.

Un'altra parete ha un suo punto di partenza in una grande sfera divisa da due colori. Dalla zona rossa di questa sfera parte una strada interrotta da un drappo rosso che ne paralizza il traffico.

Dall'altra zona, sopra un cielo nero si apre una grande strada libera, che ingigantisce nel fondo fino a simboleggiare una bandiera.

Sintesi del Commercio italiano, oggi saldo e difeso in tutte le sue conquiste e le sue azioni.

Una terza parete è dedicata agli "Istituti di Credito". Contro il piccolo alveare dei risparmiatori di ieri, s'innalza il saldo dorato e splendente alveare che dà la precisa e convincente misura delle Casse di Risparmio dell'Anno X. Parete che ha un fascino estetico e un rendimento rappresentativo della più alta possibilità.

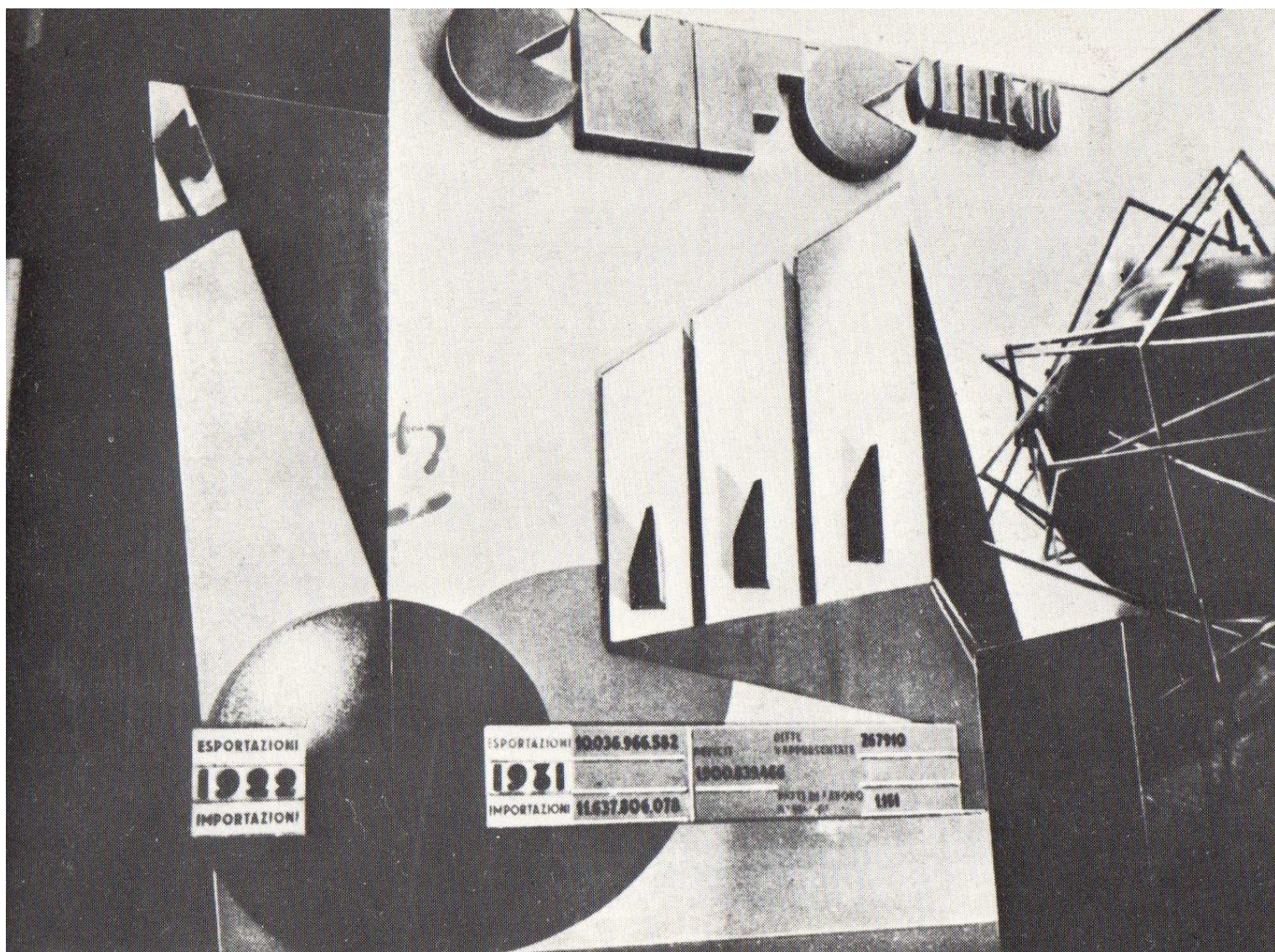


Figura 70 Enrico Prampolini, *Sala delle Realizzazioni del Regime* (primo piano) , 1932 da Futurismo, a. I, n. 10 , 13 novembre 1932 da "Futurismo", a. I, n. 10 , 13 novembre 1932

La quarta parete, in una vasta e conseguente armonia di volumi, rende lo sviluppo delle varie forme di assicurazione. Linee e forme astratte, ma che meglio di qualsiasi altra concezione allegorica, creano l'atmosfera di sicurezza e di potenzialità che doveva essere espressa. I numeri e i dati statistici corrono su lunghi lingotti d'oro che tagliano la parete orizzontalmente.

E' facile farsi un'idea della quantità di materiale da distribuire e della risultante complessità della sala. Prampolini, con la sua genialità di artista futurista e con il suo istintivo senso di proporzione, ha saputo ordinare ed equilibrare ogni cosa. Ne sorge così un'armonia altamente architettonica, un ambientazione degna di rendere in tutte le sue parti l'importanza delle realizzazioni fasciste.

Al centro della sala è posta una grande « glorificazione plastica di Marconi ». Meravigliosa composizione di legno e metallo, dove non soltanto artisticamente, ma scientificamente sono illustrati i principi delle invenzioni di Marconi. E' un giuoco d'onde trasmittenti e di onde riceventi, ricavate plasticamente dall'alluminio che fasciano la sfera del mondo con le loro vibrazioni e la loro sonorità.

La sala di Enrico Prampolini è senza dubbio la sala più organica della Mostra della Rivoluzione Fascista, perché l' autore non ha soltanto ambientato con gusto e con modernità il materiale documentario, ma ha saputo creare lo « stile » caratterizzante la vastità e la forza costruttiva dell'Italia d'oggi.

I PANNELLI DEL 1919

Alla Mostra della Rivoluzione Fascista Enrico Prampolini ha presentato anche due enormi pannelli glorificanti due momenti storici del '19. Sono le due sole pitture ammesse alla Mostra e a differenza del severo e architettonico carattere costruttivo che lo stesso Prampolini ha dato alla sala delle Confederazioni, da lui ideate sono concepite secondo il dinamismo spaziale dell'arte futurista di quel periodo.



Figura 71 Sala del 1919, 1932 da Futurismo, a. I, n. 10 , 13 novembre 1932

In un pannello è fissato il momento tragico e insieme carico di volontà patriottica travolgente della battaglia di via Mercanti a Milano e dell'incendio dell' Avanti, battaglia vinta dai futuristi, arditi e fascisti guidati da Marinetti, Vecchi e Chiesa. Nell'altro pannello è resa l'atmosfera eroica e l'espressione di fede italiana il giorno che a Milano, nella Casa Rossa di Marinetti, fu fondata la prima associazione degli Arditi.

Queste pitture di Prampolini, pur illustrando due fatti storici, nulla hanno di aneddótico. Non vi è cioè il «fatto» rappresentato pittoricamente, ma vi è l'atmosfera plastica di quei momenti, il dramma di idee e di entusiasmi descritti dall'arabesco delle forme e dei colori. Tutta la forte e inventiva personalità artistica di Prampolini si ritrova in questi pannelli. La maschia figura degli arditi, la compenetrazione dei piani, il rapporto di lontano-vicino degli avvenimenti, concorrono a creare un ambiente quasi leggendario. Prampolini ha saputo rendere la «poesia», la grandezza ormai storica di quei due fatti che perdono ogni carattere aneddótico per diventare rappresentativo di tutto uno stato d'animo."¹⁴⁸



Figura 72 Enrico Prampolini, L'incendio dell'avanti, Sala del 1919, 1932, da D. Alfieri, L. Freddi (a cura di) *Mostra della Rivoluzione Fascista*, cat. mostra, Roma 1932, Bergamo, Arti grafiche, 1933

¹⁴⁸ Fillia, *L'opera futurista di Prampolini alla Mostra della Rivoluzione* in "Futurismo", a. I n. 10, 13 novembre 1932 da <http://apicesv.3noto.inimi.it> p. 3

Le sale sono spiegate, dagli artisti stessi anche nella guida della mostra¹⁴⁹, come se volessero affermare le loro scelte formali attraverso la mostra. Per quel che riguarda la "sala del 1919" leggiamo: *"Essi sono concepiti secondo quel "dinamismo spaziale" che caratterizzava l'arte futurista in quel momento. (...) rievocano col loro tumulto cromatico, i lineamenti di quell'epoca drammatica. Essi sono concepiti secondo quel "dinamismo spaziale" che caratterizzava l'arte futurista in quel momento...questi pannelli di Prampolini, pur illustrando due fatti storici, nulla hanno di aneddotico. Non vi è cioè il fatto rappresentato pittoricamente, ma vi è l'atmosfera plastica di quei momenti..."*¹⁵⁰

Prampolini nella "Sala delle Confederazioni" è libero di sperimentare un'articolazione tridimensionale dello spazio, i numeri, le didascalie, i titoli, che evidenziano le finalità informative della sala, mostrano la propensione dei futuristi per un uso spregiudicato e moderno di alcune modalità espressive tipicamente pubblicitarie, come il lettering, nell'immediata identità tra parola, immagine ed elemento strutturale, e del polimaterismo.

"L'aspetto generale che essa presenta, è di ardimento e originalità. Il dinamismo architettonico, il senso costruttivo, la simultaneità fra realtà concreta e realtà astratta, regnano sovrane. L'impiego della luce e del colore entrano finalmente come elementi costruttivi e psicologici. Il fotomontage profonde con la sua spietata realtà, i servizi documentari e spettacolari più suggestivi e impressionanti, mentre il tono generale della mostra, come l'atmosfera che in essa si vive, ha dell'epico, dell'eroico, del militare.

Questa specie di pathos entra a far parte del clima della mostra, contribuendo a rendere vitali ed interessanti anche i più aridi e atroci avvenimenti." ¹⁵¹

¹⁴⁹ cfr. S. Lux, (a cura di) *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Roma, Bagatto libri, 1990 p. 157-167

¹⁵⁰ D. Alfieri, L. Freddi (a cura di) *Mostra della Rivoluzione Fascista*, (cat. mostra) Roma 1932, Bergamo, Arti grafiche, 1933p. 123

¹⁵¹ E. Prampolini *Artisti futuristi e futuristizzati alla mostra della rivoluzione Fascista* in "Dinamo futurista" a. 1 n. 1 Trento, febbraio 1933

Dino Alfieri e Luigi Freddi nella guida alla mostra che illustra il lavoro di Prampolini in maniera esemplare *"un aspetto di severo e architettonico carattere costruttivo. Nella sua ideazione plastica vi è un perfetto equilibrio fra tutte le parti della sala e vi domina una atmosfera costruttiva che emana un'espressione di forza e lirismo."*¹⁵²

III.4. 1933. Interventi alla V Triennale di Milano

La V Triennale Internazionale delle Arti Decorative e industriali moderne, passata dalla storica sede della Villa Reale a Monza al Palazzo dell'Arte, appositamente realizzato da Giovanni Muzio nel parco di Milano, si tiene da maggio a ottobre del 1933.

*"La Triennale riassume in sé quelle arti che sono aderenti direttamente alla vita, al costume dei popoli, che sono la figura, l'espressione migliore della loro civiltà, pittura e scultura murali, arti della casa. Essa impegna quattro battaglie: quella del rinnovamento della produzione d'arte attraverso una rassegna vasta ed esauriente di tutte le opere architettoniche del mondo intero: quella della pittura murale, con una prova di grandezza e audacia mai tentate in quest'epoca: quella della abitazione moderna dove arte e tecnica sono espressione della vita, del costume, degli uomini, cioè della loro civiltà, della loro morale, della loro salute"*¹⁵³ così viene presentata la mostra in un editoriale della rivista Domus del maggio del 1933.

Il programma della V Triennale è sostanzialmente rinnovato rispetto alle precedenti edizioni, al suo centro è la questione dell'architettura,¹⁵⁴ del suo legame con la decorazione, si passa dall'attenzione ai singoli oggetti all'interesse per l'abitazione nel suo insieme.

"Le arti applicate sono ormai riconosciute come fenomeni economici sociali di crescente importanza, il loro valore spirituale è tanto più potente, quanto schiettamente esse si collegano

¹⁵² cfr. nota 124 pp. 247-48

¹⁵³ Editoriale sulla V Triennale di Milano in "Domus", n. 65, Milano, maggio 1933 da A. Greco. *Dalle Biennali delle Arti Decorative alle Triennali delle arti Decorative industriali moderne*, in E. Coen S. Lux, *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Roma, Bagatto libri, 1990 p. 227

¹⁵⁴ "questa mostra...intesseva una prima storia e un primo riesame critico dell'architettura moderna" scriveva Agnoldomenico Pica in *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano, Edizioni del Milione 1957

ai bisogni e agli spiriti della vita moderna e li improntano con uno stile ben definito (...) Le arti applicate, muovendo dall'architettura, creando l'ambiente stesso in cui viviamo e lavoriamo, esprimono insomma la figura spirituale e materiale della nostra civiltà e danno di noi la testimonianza più schietta più sicura e più durevole. (...) Le Triennali Milanesi intendono segnalare i modelli più significativi nella evoluzione dello stile, e presentare sul mercato artistico prodotti d'arte applicata moderna, autentici e originali."¹⁵⁵

Nata quindi principalmente per valorizzare la funzione delle arti applicate, offre l'occasione ad artisti, artigiani e architetti italiani di ampliare i propri orizzonti e di misurarsi con temi europei come ad esempio il rapporto tra architettura e decorazione.

*"La prima, grande, audace esperienza nel ritorno delle arti pittorica e scultorea nell'architettura, l'ha voluta la Triennale di Milano (...)"*¹⁵⁶

Il Direttorio della V Triennale è composto da Giò Ponti, Mario Sironi e Carlo Felice, già presenti nelle edizioni del 1927 e del 1930.

Sironi viene incaricato di concepire il disegno generale dell'esposizione. Il suo impegno si svolge sia sul piano teorico-organizzativo sia sul piano strettamente pratico, è quindi regista, scenografo pittore e scultore della Triennale che ha, come ho detto, come elemento centrale il dibattito sulla finzione sociale della decorazione, cerca di dare alla rassegna un volto omogeneo creando un ritmo composto da elementi ricorrenti potenziati attraverso un gioco di richiami fra gli elementi decorativi.

Sironi chiama artisti di varie tendenze stilistiche affinché intervengano con le loro specificità linguistiche all'interno di un programmatico dialogo con l'architettura.

"E proprio a questa Quinta Triennale Sironi volle far "sfilare", quasi come nel ricevimento dei Guermantes descritto da Proust nella Recherche, quei grandi artisti che come lui- e lui accanto ad essi- avevano percorso il periplo ventennale delle più significative ricerche italiane e

¹⁵⁵ Ib.

¹⁵⁶ Giò Ponti, *Architettura-Pittura-Scultura*, in "Domus", n. 66, Milano, giugno 1933, p. 285

europee: Giorgio De Chirico (n. 1888), Gino Severini (1883), Carlo Carrà (1881), Achille Funi (1890), Massimo Campigli (1885) Enrico Prampolini (1894)".¹⁵⁷

Facendo tesoro del successo della Mostra della Rivoluzione Fascista, anche per la triennale nella promozione dell'evento viene potenziato l'aspetto della comunicazione di massa, quotidiani e riviste manifestano l'interesse dello Stato di occuparsi in modo concreto dell'arte e della vita contemporanea.

Come per la Mostra della Rivoluzione Fascista il ruolo dei futuristi alla Triennale del 1933 è decisamente limitato. Prampolini viene incaricato di eseguire un dipinto murale nella Galleria adiacente al più importante Salone delle Cerimonie¹⁵⁸, su soggetti non vincolati ad un tema preciso; decide quindi, coerentemente alle sue ricerche coeve, di realizzare *La Quarta dimensione* (5x6m), proponendo la tematica dell'idealismo cosmico, come metamorfosi e divenire continuo della materia tra i regni del microcosmo e del macrocosmo, completamente estraneo al contesto della Triennale. E' indubbio che la definizione di pittura murale come "come pittura sociale per eccellenza"¹⁵⁹ di Sironi è molto lontana da questa interpretazione di Prampolini.

Un descrizione sintetica di questa pittura murale di Prampolini ci viene data dal fratello dell'artista, che recensendo la Triennale per la Cronaca Prealpina, scrive:

(...) Enrico Prampolini, futurista, con la sua La quarta dimensione, porta nella pittura alti e ardui problemi che assillano il nostro tempo e li risolve brillantemente in lirismo di forme e colori. Il pensiero e la spiritualità di oggi entrano audacemente con Prampolini nell'arte; egli già ci aveva dato numerose prove dell'ardua battaglia che combatte; questa è una delle più significative.

¹⁵⁷ S. Lux, *Avanguardia e tradizione tra le due guerre* in S. Lux, *Avanguardia, Tradizione, Ideologia op. cit.*, p. 11

¹⁵⁸ cfr. F. Pirani. *Prampolini e gli allestimenti* in E. Crispolti, (a cura di), *Prampolini. Dal Futurismo all'informale*, (cat. mostra) Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, p. 288 "Prampolini ricevette per la pittura murale della Triennale L. 5000, uno tra i compensi più alti assegnati a questi lavori. Cfr. ACS., SPD; Carteggio Ordinario, n. 1809/1. lettera del presidente della Triennale a Mussolini del 12.12. 1933; la lettera è indicativa del clima, da molte parti ostile, che circondava la possibilità di un ritorno all'affresco sperimentata in questa occasione."

¹⁵⁹ Cfr. M. Sironi, Manifesto della pittura murale, pubblicato, su "Colonna" Milano, dicembre 1933 e firmato da Funi e Carrà.

Pittoricamente egli è giunto ad un alto grado di maestria: aereo, luminoso, ora immateriale ora solidamente plastico; e soprattutto personalissimo. Ma la sua simbologia non è sempre agevole a decifrarsi (la "Vittoria alata" che nasce dalla materia effusa nello spazio, non da tutti si intendono): qualche termine intermedio che egli esprime, sarebbe indispensabile per conseguire un'immediata e più intensa emozione lirica".¹⁶⁰

Sempre nella galleria delle pitture adiacente al salone d'onore, Fortunato Depero lavora all'affresco *Dalla metropoli alle montagne*, caratterizzato da un gusto meccanicistico, soprattutto evidente nei motivi decorativi delle cornici, raffiguranti ruote ed eliche.

L'altro intervento futurista alla V triennale è alla *Mostra internazionale dei trasporti* che aveva l'intento di mostrare le possibilità di felice sintesi tra espressioni estetiche e tecniche moderne. Prampolini è incaricato di progettare la Stazione per l'aeroporto civile. (fig. 73)

Il padiglione con un'area di 212 metri quadrati, è articolato in tre corpi di forme geometriche: una costruzione centrale a base cilindrica dedicata ai servizi pubblici di massimo transito come il bar e la sala d'aspetto e due corpi laterali quadrangolari che ospitavano la biglietteria, il telefono, il telegrafo, la dogana, i bagagli, i rifornimenti tecnici e il pronto soccorso. L'interno, interamente decorato con pitture murali e oggetti di arredamento è realizzato con l'aiuto di Depero, Fillia, Dottori, Oriani, Rosso, Andreoni, Munari, Duse, Ricas e Thayat con la direzione di Marinetti. *"Nell'interno l'impiego di diversi materiali da costruzione, e la collaborazione con gli aeropittori futuristi per la pittura murale, mi ha offerto - scrisse Prampolini- la possibilità di dare la stessa continuità di movimento fra quella costruttiva esterna e quella costruttiva, plastica e pittorica dell'interno."*¹⁶¹

¹⁶⁰ V. Orazi, *Pittura e scultura alla triennale di Milano*, in "Cronaca prealpina", 8 giugno 1933, p. 2

¹⁶¹ E. Prampolini, *Lo stile la funzione e i nuovi materiali edili*, in "Natura", anno VI, n. 6 Milano, 30 giugno 1933, pp. 35-41

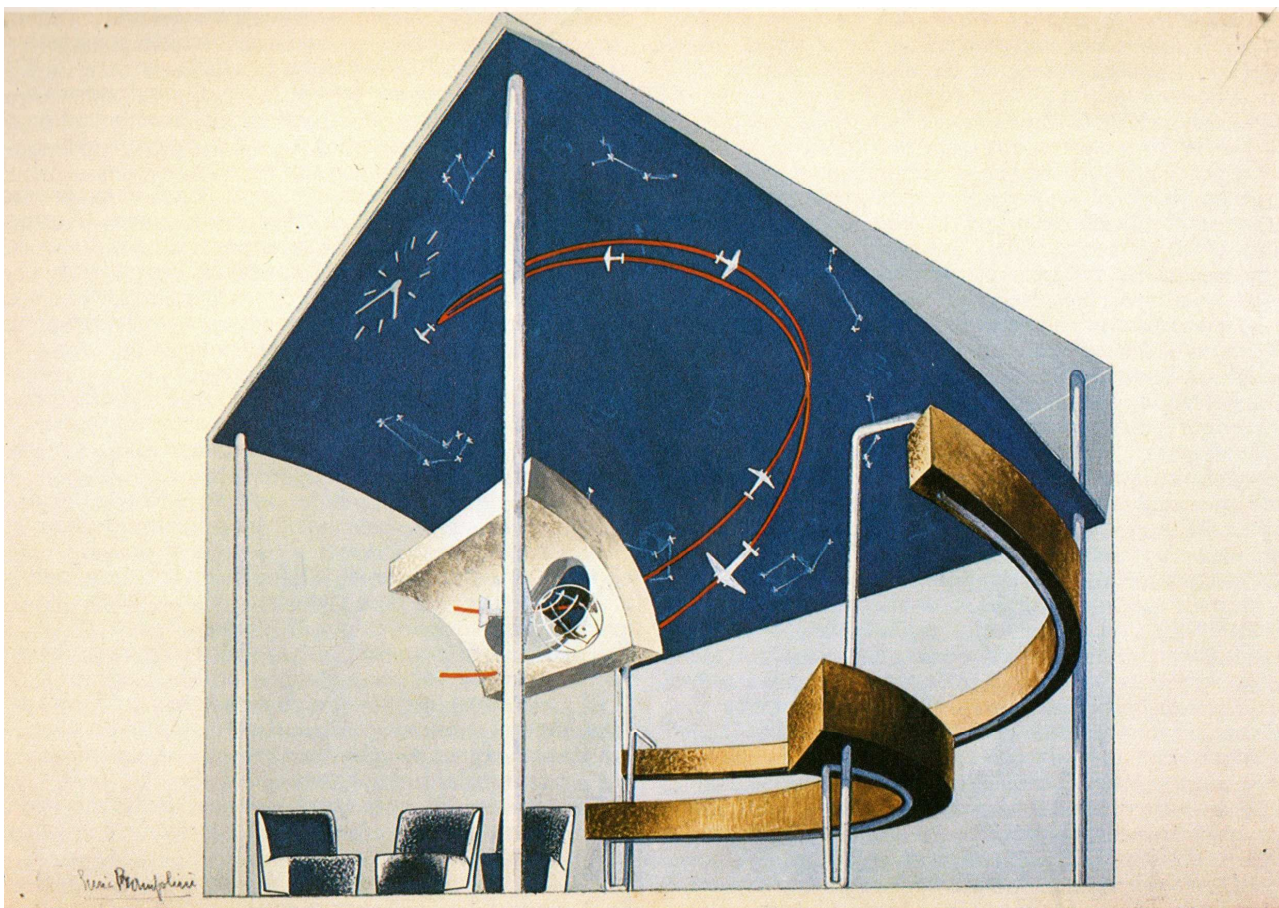


Figura 73 Enrico Prampolini, *Progetto per sala decorata e ammobiliata per ente aeronautico, studio per l'allestimento nella V Triennale di Milano, 1932-33*, tempera su carta, 32,5x48 cm., Collezione privata

Le decorazioni furono eseguite con materiali moderni, alcuni pannelli furono realizzati in silexore (materiale prodotto a base di silicati e pietrificanti); il pavimento in linoleum (capostipite dei pavimenti resilienti, ottenuto usando come prodotto di base l'olio di lino cotto con particolari procedimenti) e uno degli elementi più spettacolari dell'allestimento fu collocato nella sala d'attesa della Stazione: *"una grandiosa aeroscultura o complesso plastico che funziona da orologio segnalatore"*¹⁶² che Prampolini realizzò utilizzando legno, acciaio cromato, cristallo e illuminazione al neon per segnalare l'arrivo e la partenza degli aerei (fig. 74).

Il vero successo di quest'allestimento è per Marinetti il fatto che, a differenza delle decorazioni realizzate dagli altri artisti per il nuovo Palazzo della Triennale, che considera

¹⁶² Ib., pag. 42

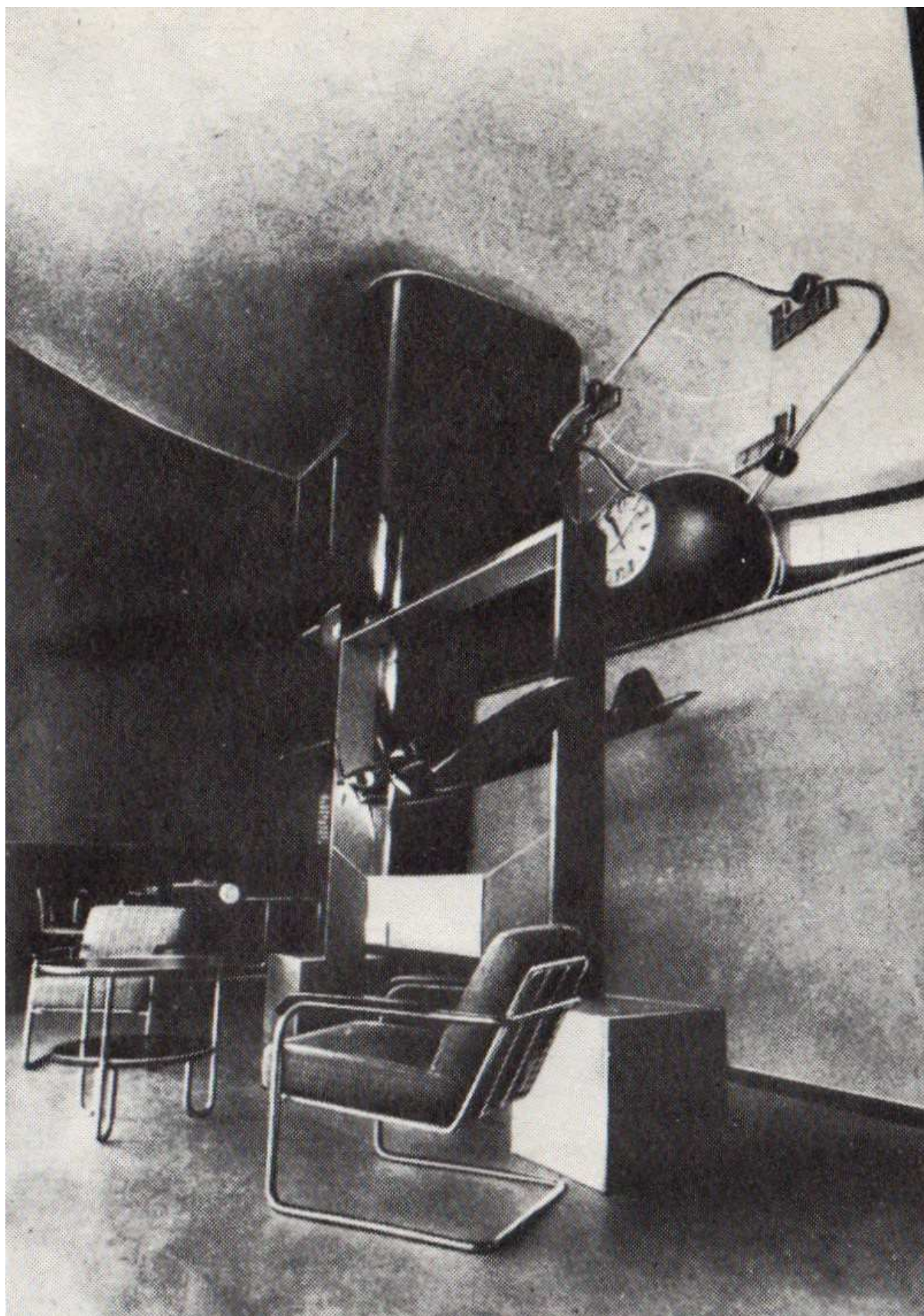


Figura 74 E. Prampolini, Sala d'aspetto di Stazione di Aeroporto Civile alla V Triennale di Milano, 1933, da Fillia, *Gli Ambienti della nuova Architettura*, Torino, UTET, 1935

in completa disarmonia con le nuove architetture, il complesso di tale progetto risponde alle istanze della poetica futurista sia nell'involucro esterno che nella decorazione interna, "(...) *il superamento della pittura con una aeropittura più vissuta e con la plastica murale polimaterico-tattile.*"¹⁶³

Come avremo modo di vedere nel paragrafo dedicato alla Prima Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, la forte critica dei futuristi con Marinetti in testa, è di non essere riusciti a far trionfare la decorazione parietale attraverso lo stesso spirito moderno con il quale hanno realizzato le nuove architetture *"La Triennale che, lo ripeto, è dal punto di vista della nuova architettura un vero trionfo, degno del precursore italiano Antonio Sant'Elia, avrebbe potuto trionfare anche dal punto di vista pittorico se la Direzione avesse affidato agli artisti dei temi precisi facendo sì che la plastica murale interpretasse funzionalmente all'interno lo splendore geometrico esterno con originalità e atmosfera di ambienti artisticamente autonomi. Avremmo oggi magnifiche sale consacrate alle "autostrade", agli "aeroporti", alla "navigazione fluviale", ai "cotonifici", alle "bonifiche", agli "sports invernali", "agli italiani a Los Angeles" ecc. ecc."*¹⁶⁴

III.5. 1934-35. Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista

L'esigenza di assegnare tematiche precise alla decorazione di quegli edifici che devono rappresentare segnali urbani della nuova ideologia (Case del Fascio, Case del Balilla, Case delle Piccole Italiane, Aeroporti, Scuole, Palazzi del Governo, Palazzi Municipali, Stazioni, Palazzi delle Poste, Case degli Italiani all'estero, Istituti assistenziali, Caserme della M. V. S. N. Costruzioni Sportive, Sedi del Dopolavoro, Colonie Estive, ecc.) è la base della Prima Mostra nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista.

¹⁶³ F. T. Marinetti, *Architetti e pittori futuristi alla Triennale*, in "La Terra dei Vivi", agosto 1933, p. 8

¹⁶⁴ F. T. Marinetti, *La nuova architettura e la pittura murale*, in "La Terra dei Vivi", settembre 1933, p. 3

I futuristi, seguendo l'esempio di Prampolini alla Triennale di Milano, cercano una risposta futurista alle pareti affrescate da Sironi e dagli artisti da lui invitati a decorare i nuovi edifici della Triennale.

Come abbiamo visto nel II capito il giudizio di Marinetti sulle decorazioni eseguite per la Triennale è molto severo " *L'Italia intera ha constatato nell'ultima Triennale milanese il trionfo dell'architettura futurista Antonio Sant'Elia nell'esteriorità di quasi tutte le costruzioni: disgraziatamente constatò anche che quasi tutti i pittori incaricati della decorazione murale, dimentichi dell'insieme indispensabile, fecero un ridicolo fallimento.*"¹⁶⁵

E' inevitabile quindi una mostra per raccontare al popolo italiano e soprattutto agli organi dello Stato preposti, le innovazioni tematiche e le nuove tecniche dell'arte decorativa futurista. La necessità di rinnovare la decorazione parietale dell' " *architettura moderna ...spesso funestata dall'anacronismo deprimente di affreschi, pitture o sculture stonati e fuori posto (...)*" la " *(...) volontà accanita di originalità e di distacco netto dalla tradizione. Se un tempo il soggetto storico e la nostalgia del passato poterono produrre capolavori ciò si dovette all'umanità di allora capace di illudersi di poter rivivere eroismi e sentimenti lontani.*"¹⁶⁶

La mostra rappresenta quindi l'occasione di un lancio del nuovo "mezzo" plastico di intervento ambientale.

Due sono gli elementi nuovi: i soggetti di tali decorazioni che devono rappresentare tematiche peculiari della poetica futurista, quali ad esempio le telecomunicazioni, il volo o l'aviazione e l'uso dei nuovi materiali. In occasione della V Triennale Prampolini scrive " *Il futurismo, precursore in tutte le arti, è stato il primo a proclamare la necessità dell'impiego di nuovi*

¹⁶⁵ Cfr. nota 63

¹⁶⁶ *Un Manifesto Polemico. La Plastica Murale futurista*, in "Stile Futurista", a. I, n. 5, dicembre 1934, p. 3

materiali affermando inoltre che, solo questi, avrebbero suggerito lo stile architettonico del nostro tempo."¹⁶⁷



Figura 75 Inaugurazione della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

La mostra, inaugurata il 14 novembre 1934(fig. 75), è organizzata da Martinetti, nominato presidente e autore del regolamento, insieme a Prampolini, Fillia e De Filippis nelle sale del Palazzo Ducale di Genova, completamente trasformate per l'occasione da Prampolini e dall'architetto Giuseppe Rosso.

"Questa Mostra genovese che ha potuto essere condotta a perfetta realizzazione per il pronto, generoso interessamento del Comune, figura nella sala massima di Palazzo Ducale, completamente trasformata secondo i disegni preparati da Enrico Prampolini con la collaborazione di Giuseppe rosso. L'ambientazione è stata realizzata in modo razionale e lirico ad un tempo, pienamente aderente al carattere della Mostra stessa. Diremo di più; l'organismo

¹⁶⁷ E. Prampolini, *Lo stile, la funzione e i nuovi materiali* in *Stazione per l'aeroporto civile. Padiglione del movimento futurista alla Triennale*, in "Natura", giugno 1933

così creato si può considerare in se stesso un bellissimo esempio di ambientazione di una esposizione, ottenuta con mezzi semplicissimi ma con una sensibilissima interpretazione plastica del valore e delle funzioni delle superfici spaziali. Con una volumetria di pareti mobili è stato risolto il problema di valorizzare le caratteristiche di ogni progetto nella migliore posizione di visibilità, senza togliere al salone il suo ampio respiro e la sua organicità. Misura e proporzione. E' questo il semplicissimo linguaggio architettonico di cui si sono serviti gli ideatori del progetto. Volumi colori e luci umanizzano la fredda nudità della concezione costruttiva. I gruppi delle volumetrie spaziali contengono i progetti di plastici destinati alle varie realizzazioni dell'edilizia Fascista: Casa del fascio, Casa del Balilla,

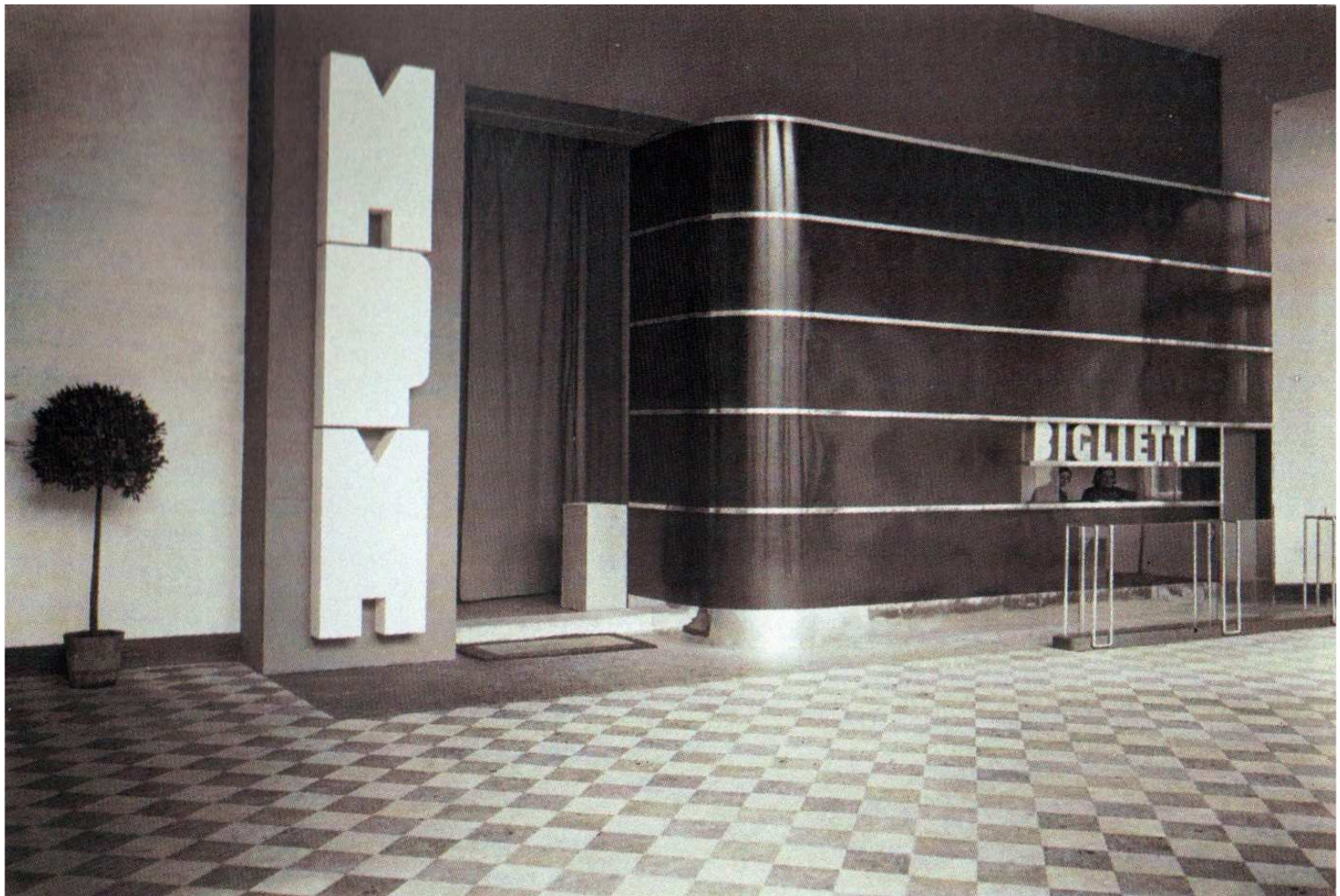


Figura 76 Ingresso e biglietteria della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Casa del Governo, Aeroporto, Casa delle Piccole Italiane ecc.; oltre il plastico o il particolare realizzato è esposta l'assonometria dell'ambiente, a cui il plastico è destinato, con il plastico a posto."¹⁶⁸

Come primo obiettivo i futuristi si occupano di allestire l'ingresso della mostra realizzando delle architetture provvisorie, un'antenna monumentale, una costruzione ellittica alta undici metri, un'architettura tipografica con le iniziali della mostra "M" "P" "M", all'interno l'immensa sala del Consiglio viene trasformata con cinquantasei metri quadrati di tela bianca stesi sotto il soffitto e novecentottanta metri quadrati di juta lungo le pareti (fig. 76) Un sistema di schermi intersecanti, per definire supporti e superfici, accoglie e divide le opere, chiaramente raggruppate per soggetti (fig. 77-78).



Figura 77 Salone interno della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

¹⁶⁸ A. Podestà "Il Messaggero", in "Stile Futurista" a. I, n. 5 dicembre 1934, p. 18

Il regolamento della mostra prevede che ognuno dei partecipanti presenti per ogni progetto di plastica murale, da realizzare in un edificio individuato dall'elenco fornito:

- a) un'assonometria in bianco e nero dell'ambiente, con la plastica murale, in scala 1/10;
- b) un bozzetto a colori (eseguito con qualsiasi tecnica) in scala 1/5
- c) un particolare al vero dell'opera con i materiali stabiliti per l'esecuzione definitiva, eccettuato nel caso di fusioni o di materiali preziosi.

Che saranno poi giudicati da una giuria presieduta da Marinetti e così composta: *"scultore*



Figura 78 Salone interno della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

E. De Albertis (Commissario del Sindacato Belle art della Liguria), pittore Gerardo Dottori, scrittori Ugo Nebbia e Umberto Notari, architetti Manlio Costa, Guido Fiorini, R. Multedo e Giuseppe Rosso (Segretario del Sindacato architetti della Liguria)."¹⁶⁹

All'iniziativa aderiscono molti artisti, a cui sono forniti gli schemi delle pareti o degli ambienti specifici, in tutto quindici tipi di costruzioni fasciste, per ciascuna delle costruzioni vengono presentate variazioni dello stesso tema. Ogni soggetto viene illustrato, oltre che dalle assonometrie e dai bozzetti, dalla realizzazione di un particolare. La giuria sceglierà poi, tra i bozzetti, quelli da realizzare. I bozzetti presentati sono numerosi.

Fillia, Oriani e Rosso lavorando alla decorazione per la Sala del Consiglio dei Palazzi del Governo realizzano: una figura del *Duce*, (fig.79) per una parete di 6x6,30 da realizzare in pietra serena con il basamento di marmo nero. Il bozzetto presentato è di 1/2,



Figura 79 Fillia, Oriani, Rosso, *Duce*, 1933, pietra serena, base marmo nero, foto da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 15

¹⁶⁹ da "Stile Futurista", a. I n. 5 dicembre 1935, p. 1



Figura 80 Fillia, Oriani, Rosso, *Lo Stato corporativo*, 1933, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 16

assonometria 1/20.

Lo Stato corporativo (fig. 80), sempre per una sala del consiglio, da realizzare in marmo nero e mosaico ceramico. Il mosaico ceramico, ottenuto attraverso la cottura dell'argilla, è uno dei materiali più comuni nelle realizzazioni di plastica murale, la plasticità che deriva dalla sua proprietà di assorbire l'acqua e di diventare quindi plasmabile ne permette una facile modellazione, ha una forte resistenza all'usura e aderisce facilmente alle malte. Il terzo bozzetto per una Sala del Consiglio ad opera di Fillia, Oriani e Rosso è *La sintesi della penisola* (fig.81) eseguito nei materiali definitivi da

Giovanni Braggion di Genova. Sempre per una sala del Consiglio dei Palazzi del Governo, Prampolini realizza un modello plastico della *Sintesi Cosmica dell'idea Fascista* (fig. 82) avvalendosi di numerosi materiali (immagini da diapositive, legno, linoleum, cromo alluminio, marmo serpentino, bronzo dorato, ebano, onixdor, metallo, laccato, mica, silexine) e *La Simultaneità dei simboli* realizzando un modello plastico in scala 1/5, con i materiali definitivi:

silexine, legno, linoleum, bronzo dorato, klinker, vetro diffusore, e legno laccato. Queste due opere rivelano al meglio la forza espressiva di materiali vecchi e nuovi messi insieme.

Per i Palazzi Municipali, Fillia, Oriani e Rosso realizzano l' *Attività Fascista* da realizzare in acciaio e pittura silicale a rilievo, la *Solidità della Terra Italiana* da realizzare in pittura silicale e rilievo a cristallo e le *Strade dell'Italia Fascista* (fig.83) eseguito nei materiali definitivi da Giovanni Braggion.

Le costruzioni fasciste maggiormente prese in esame sono le Case del Fascio e le Case Balilla.

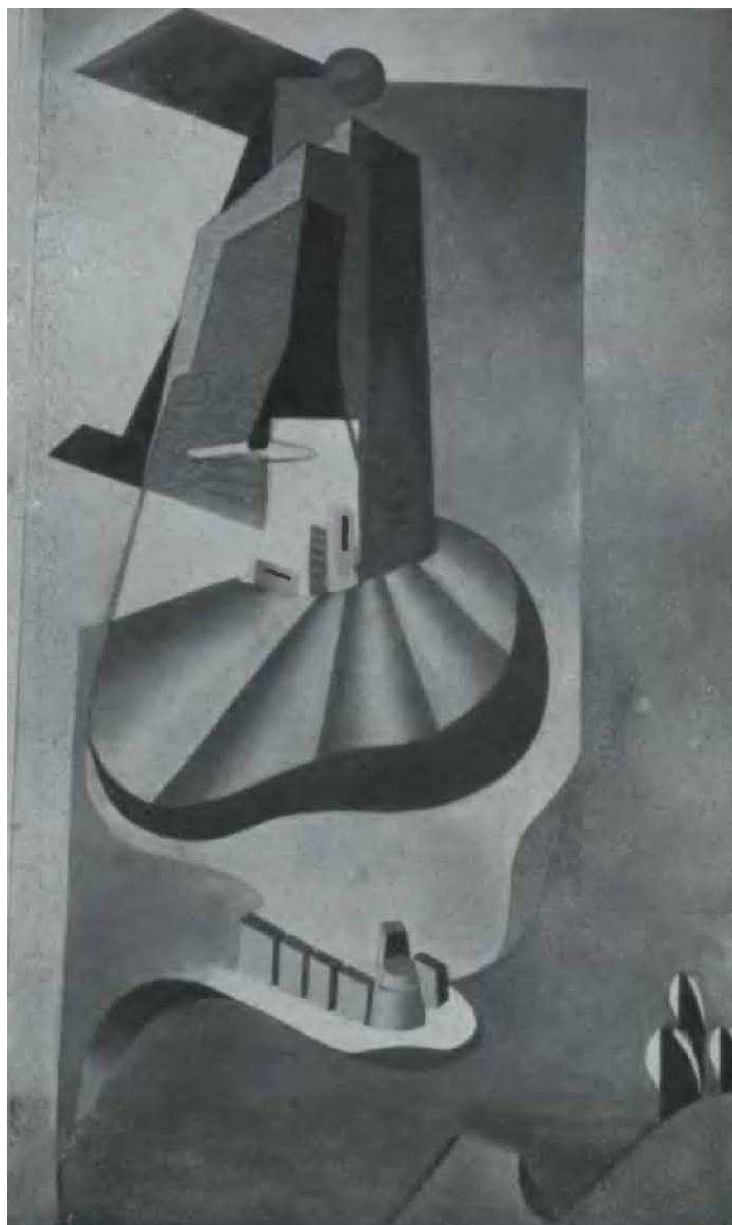


Figura 81 Fillia, Oriani, Rosso, *Sintesi della Penisola*, 1933, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 17

Per le prime, raffigurate e descritte nel catalogo, sono pensate alcune delle plastiche presentate da Fortunato Depero: *Il Cuore del duce* (fig.84) e *Il Mare d'Acciaio* (fig.85), *Questa è la guerra che preferiamo* (fig. 86) e *Guerra, sola igiene del mondo* (fig.87) tutte pensate per essere inserite in un eventuale vestibolo, bozzetti dipinti a tempera (25x90 cm.) da realizzarsi in rilievo metallico (misura al vero 4x2 m.); ancora Fillia, Oriani e Rosso *La Rivoluzione continua* e *Gli Italiani di Mussolini* entrambe ideate per una sala principale e da realizzare in acciaio e ferro grezzo. E ancora, Gambetti, Gaudenzi, Peruzzi, Tato e ovviamente



Figura 82 Enrico Prampolini, *Sintesi Cosmica dell'idea Fascista*, 1934, legno, linoleum, cromo alluminio, marmo serpentino, bronzo dorato, ebano, onixdor, metallo, laccato, mica, silixine, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 18



Figura 83 Fillia, Oriani, Rosso, *Le strade dell'Italia Fascista*, 1933, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 16

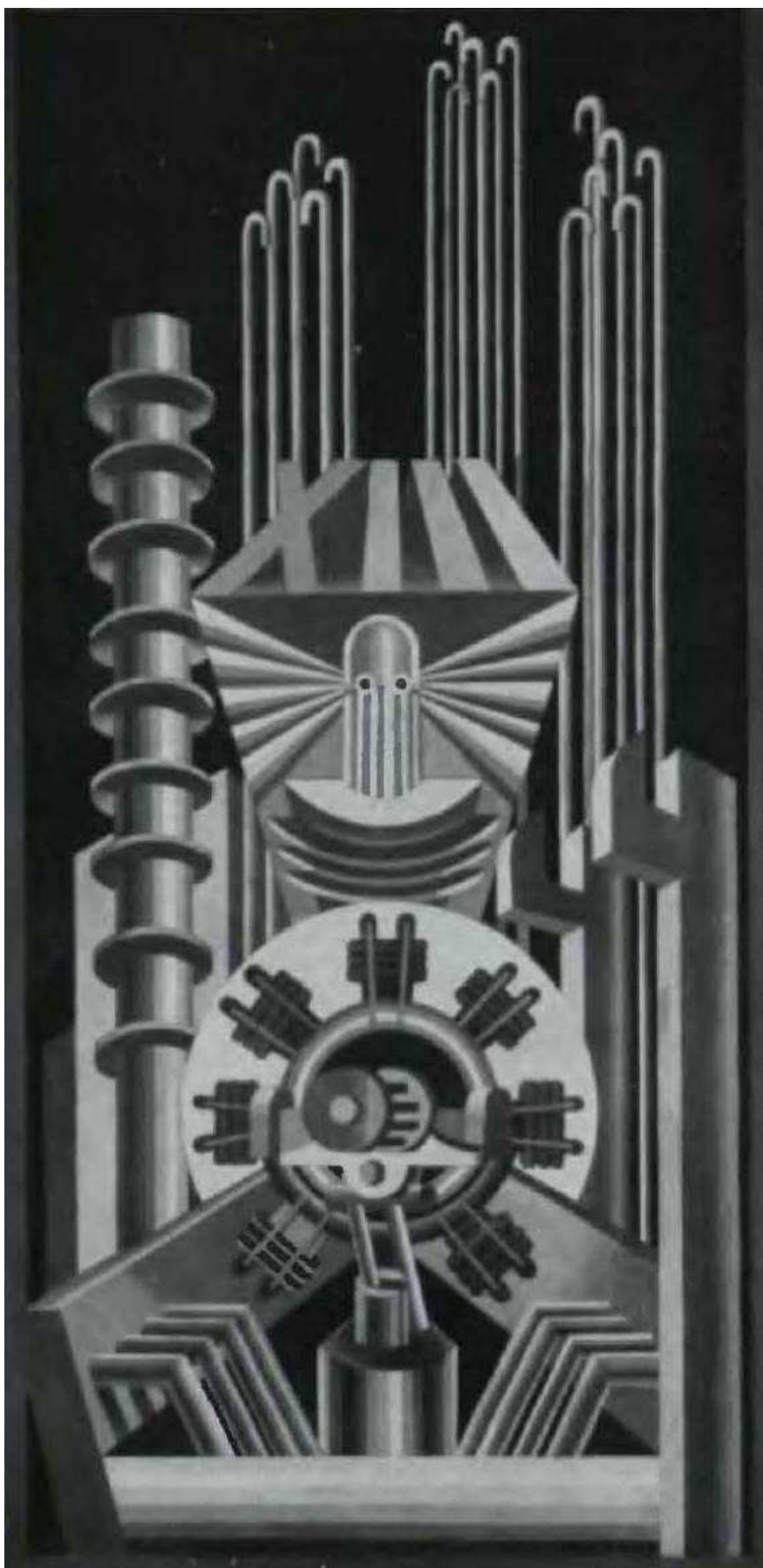


Figura 84 Fortunato Depero: *Il Cuore del duce*, 1933, tempera, su cartoncino, 25 x 90 cm., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 21



Figura 85 Fortunato Depero, *Mare di acciaio*, 1933, tempera, su cartoncino, 25 x 90 cm., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 20



Figura 86 Fortunato Depero, *Questa è la guerra che noi preferiamo*, 1933, tempera, su cartoncino, 25 x 90 cm., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, Palazzo Ducale, Genova*, 1934, p. 21



Figura 87 Fortunato Depero, *Guerra unica igiene del mondo*, 1933, tempera, su cartoncino, 25x90 cm., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 20

Prampolini che per la Casa del Fascio realizza una delle opere più rappresentative di tutta la mostra: *Ritmi ascensionali delle forze fasciste* (fig.88) pensato per il vestibolo o per la sala

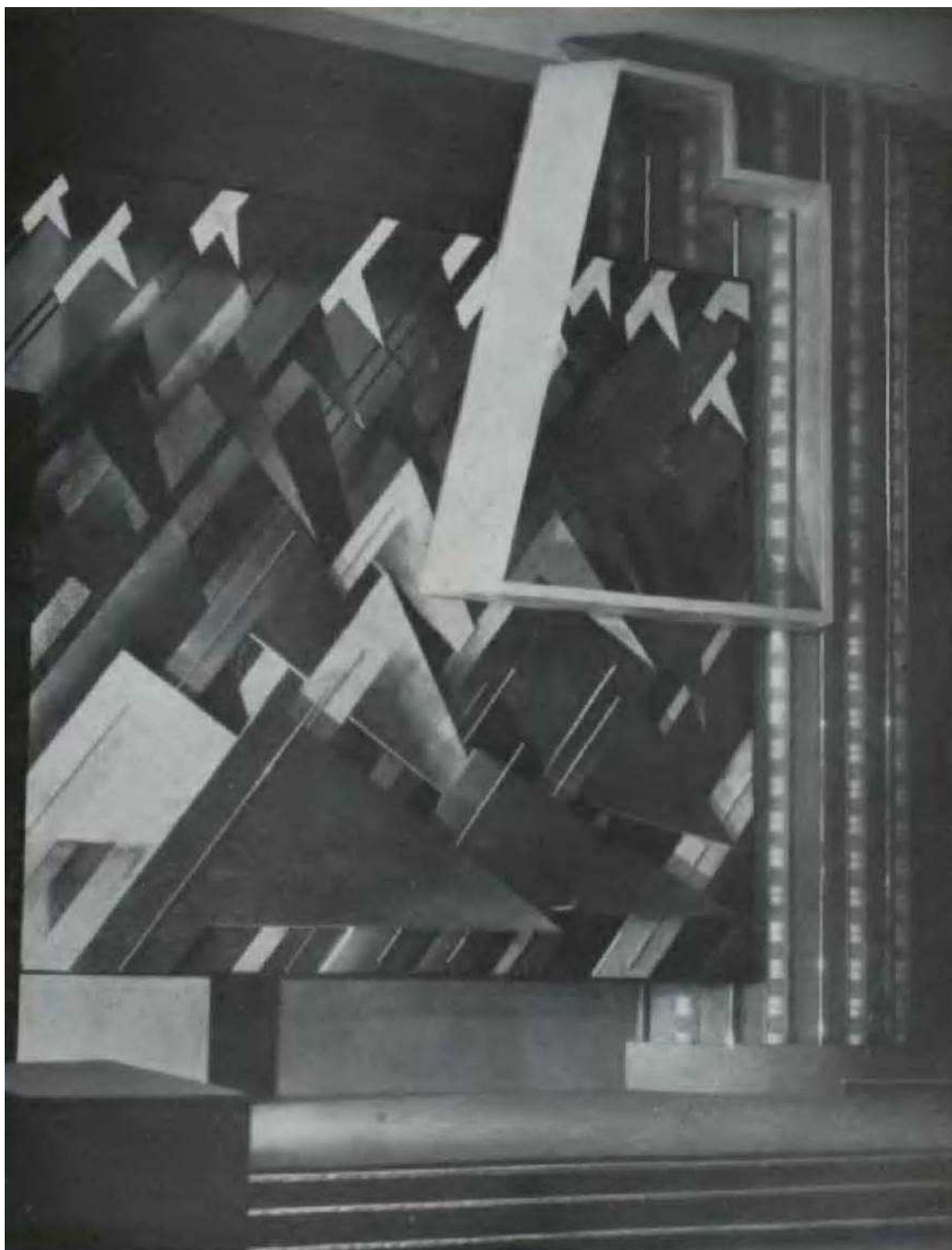


Figura 88 Enrico Prampolini, *Ritmi ascensionali delle forze fasciste*, 1934, vetro colorato di azzurro, celbes, cromoalluminio, luci dirette e indirette, il fondale era costituito da un fascio luminoso in holofan e tubi in metallo, 9x9 m. da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 26

riunioni di una Casa del Fascio, l'opera realizzata a grandezza naturale (9x9 m.) viene collocata sulla parete di fondo del salone, i materiali utilizzati sono: vetro colorato di azzurro, cel-bes, cromoalluminio, luci dirette e indirette, il fondale è costituito da un fascio luminoso in holofan e tubi in metallo. L'opera, di forte impatto emotivo, risulta una tra le più riuscite all'interno della mostra, raffigura, attraverso una rappresentazione stilizzata, un volo di gagliardetti che nella parte superiore si trasformano in ali sullo sfondo del cielo.

*"Il grande plastico di Prampolini, Ritmi delle forze fasciste, occupa tutto il fondo del salone con un complesso di figure, rilievi e linee architettoniche in cui si fondono e si integrano elementi e materie diversi. La parte figurativa è una fuga di gagliardetti che verso l'alto si trasformano in aeroplani. Lastre di vetro azzurro, applicate dietro il pannello e illuminate a tergo, riempiono gli spazi vuoti; e il pannello si lega a una specie di alto pilastro in forma di fascio, lungo il quale brillano tubi luminosi di holofan. Il metallo, il linoleum il cel-bes e il vetro entrano nella composizione di questo plastico. La prima opera che il pubblico vede entrando in questa sala, la più dimostrativa come esempio pratico di realizzazione, e qui almeno (l'autore l'ha pensata per una casa del fascio o per un Palazzo del Governo) è senza dubbio efficace."*¹⁷⁰

Per le Case del Balilla partecipano Ambrosi con *Il Balilla che nasce e vive nell'atmosfera Fascista* e *Il Balilla* (fig. 89) da eseguirsi in ceramica e metallo e Delle Site con *Balilla*, destinato al vestibolo, da eseguirsi in ceramica e *Balilla*, per la palestra, da eseguirsi in mosaico.

Depero stupisce con il bozzetto *Nuova Luce* (fig.90) per il pavimento del vestibolo, da realizzarsi in mosaico, *Sempre pronti* in mosaico per il pavimento di un corridoio e quattro vetrate da realizzarsi in vetro cotto e vetro diffusore: *La Piccola Italiana*, *Marinaretto*, *Il Bersagliere* e *Eia Eia Eia*¹⁷¹.

¹⁷⁰V. Bucci, *Il Popolo d'Italia*, in "Stile Futurista", a. I n. 5 dicembre 1935, p. 8

¹⁷¹ "De Pero ha molti progetti, ma un solo saggio di decorazione realizzata: un gran vetrata a colori. E la caratteristica di queste sue tavole è un senso di festosità, uno spirito vignettistico assai divertente, che trovano



Figura 89 Ambrosi, *Balilla*, 1934, ceramica e metallo, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 28

Fillia, Oriani e Rosso che come abbiamo visto "*unendo insieme le loro diverse qualità tecniche con l'accordo che può nascere da una lunga consuetudine di collaborazione, hanno dato alla Mostra il contributo più numeroso: venti progetti, con dieci bozzetti, dieci plastici e otto particolari*"¹⁷²; per le Case del Balilla presentano *La Civiltà del Littorio* (fig.91); per la facciata di una palestra di 6x6 metri , un bozzetto realizzato in intarsio di marmi dalla Società Nord-Carrara marmi e Pietre d'Italia e *L'avanguardista di Guardia* (fig. 92). Prampolini presenta anche *Gioventù Fascista* per la facciata di una Casa Balilla , un modello plastico scala 1/5 con i materiali definitivi e *Credere-Obbedire-Combattere* anche in questo caso un modellino plastico scala 1/5 con materiali definitivi. Mandano altri progetti Spiridigliozzi, Tullio D'Albisola e Anselmo (*Macchine in velocità*), Vaccarini e Bassano.

l'applicazione più adatta in certi temi nei quali la leggiadria fantastica fiabesca dell'autore e il suo cromatismo acceso possono sbrigliarsi con abbandono. " Ib.

¹⁷² Ib.



Figura 90 Fortunato Depero, *Nuova Luce*, mosaico, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 30

Benedetta invia da Roma tre polimaterici per il vestibolo di una Casa della Piccola Italiana da realizzarsi in varie qualità di marmi, metalli, legno e vetro (fig.93). Crali realizza *Aeroporto*, sei bozzetti per una sala d'attesa di un aeroporto, da eseguirsi in metallo, fotografie e pittura a rilievo. Diulgheroff, per i Palazzi delle Poste, presenta *Le tre antenne delle Civiltà* un bozzetto a colori da realizzarsi in mosaico ceramico. Sempre per un Palazzo Postale, Ugo Pozzo realizza un bozzetto a colori *Comunicazioni* (fig.94) da eseguirsi in simultaneità di pittura silicale ceramica e metallo. Per le Stazioni, Andreoni realizza *Turismo* una vetrata 1/5 eseguita nei materiali definitivi. Depero altre 4 vetrate a grandezza reale (4x1 m.) *Ferrovia, Via Aerea, Navigazione, Automobilismo*.

Prampolini per decorare con una plastica murale la facciata di una colonia estiva crea *Ho cambiato il cielo ma non ho cambiato l'animo* (fig. 95) da realizzarsi in acciaio inossidabile, vetro "Fontana-Désagnet", cristallo nero e rivestimento in silexine.

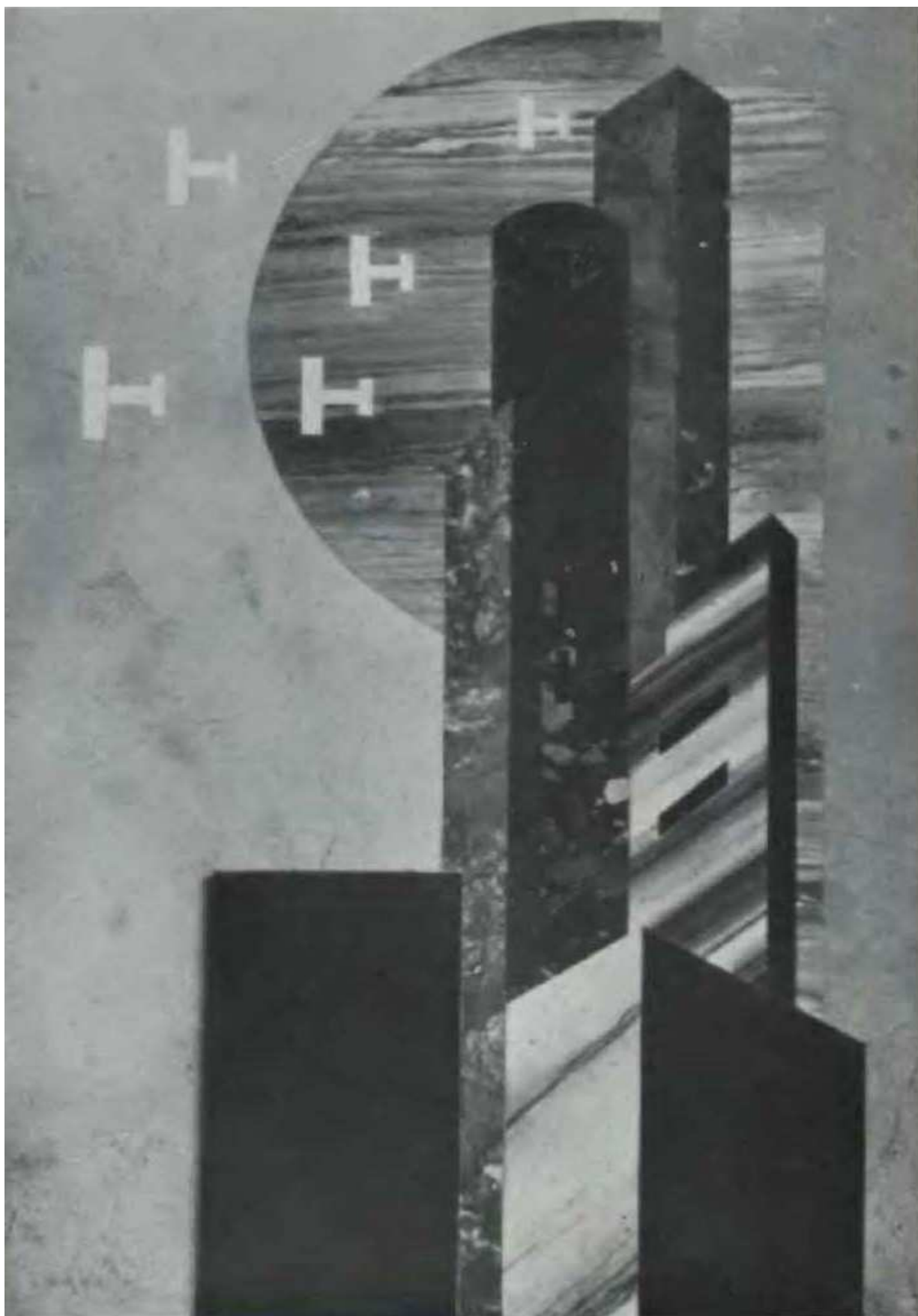


Figura 91 Fillia, Oriani, Rosso, *Civiltà del littorio*, 1934, in intarsio di marmi, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 31



Figura 92 Fillia, Oriani, Rosso,
Avanguardista di guardia, 1934 da
*Catalogo Prima Mostra Nazionale di
Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*,
Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 31

Fillia, Oriani e Rosso per le case degli Italiani all'Estero ipotizzano una sala cultura fisica decorata con due pannelli in mosaico ceramico per celebrare le opere del regime: *Atleti* (fig. 96) e *Universalità Fascista*.

Andreoni, presenta tre progetti per le sezioni delle stazioni, delle caserme e delle costruzioni sportive, espone *Il Tuffo* (fig.97) un bozzetto per un intervento decorativo di una piscina. L'opera è una delle poche plastiche murali portate a compimento per la piscina di Busto Arsizio, ma viene, purtroppo, distrutta nel dopoguerra.

La mostra, per il grande successo di pubblico è prorogata oltre la prevista data di chiusura, sino al 1 gennaio 1935, molti sono i premiati "*La Giuria (della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale)*, dopo aver constatato il grande successo della *Manifestazione per la passione e l'interesse suscitato in Italia e all'estero, successo costituito dall'originalità di questa Mostra ben diversa*

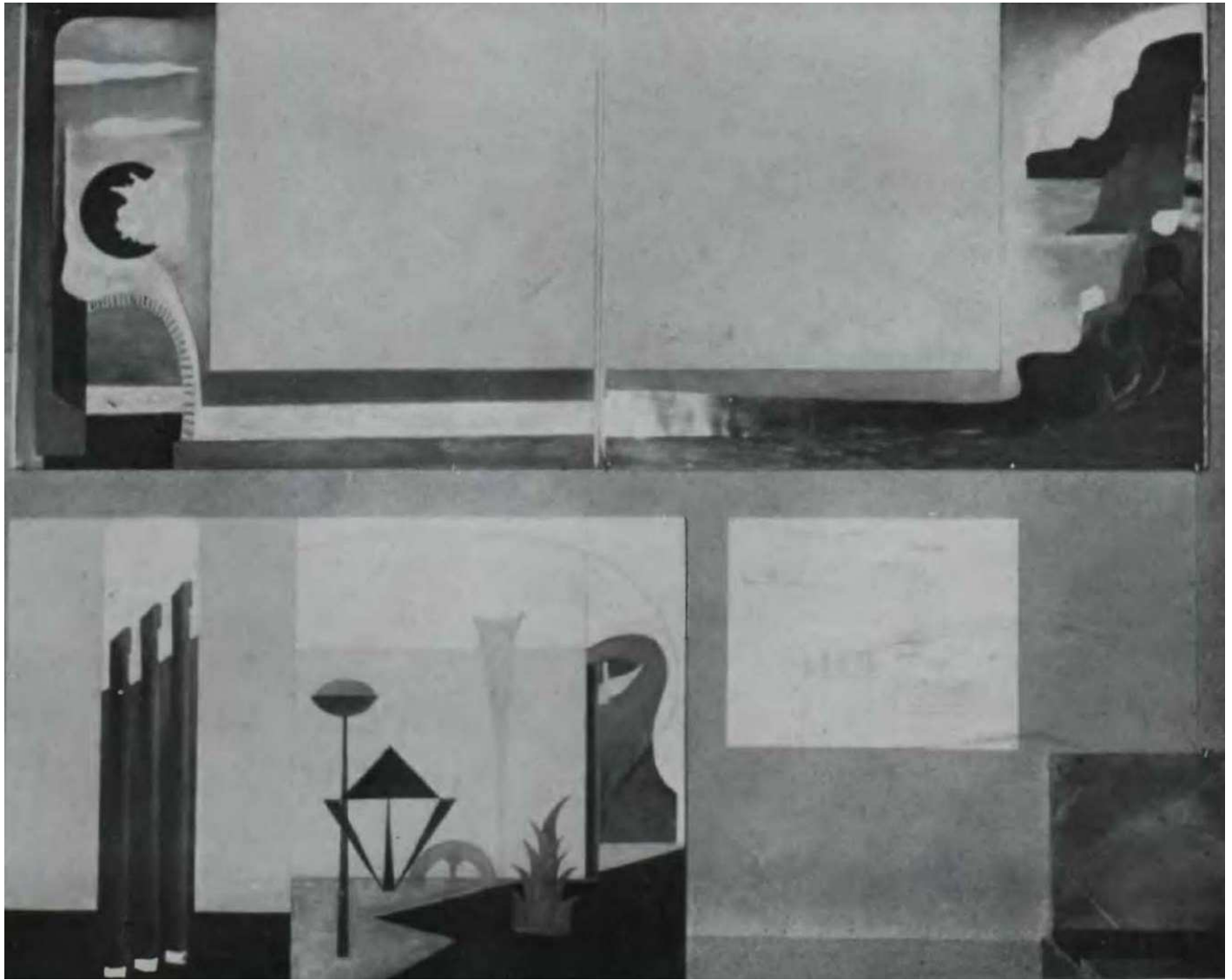


Figura 93 Benedetta, *Tre polimaterici per vestibolo Case della piccola italiana*, 1934,, marmi, metalli, legno e vetro, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 29

da tutte le altre esposizioni, ha deliberato quanto segue: Medaglia d'oro del Ministero dell'Educazione Nazionale a Enrico Prampolini; medaglie d'argento del Ministero dell'Educazione Nazionale ad Alf Gaudenzi e Giovanni Braggion; medaglie di bronzo del Ministero dell'Educazione Nazionale a Dino Gambetti, Lombardo-Calcaproma e prof. Frixone. Medaglia d'oro della federazione Fascista di Genova a Benedetta. Medaglia d'argento del Comune di Genova a Peruzzi. Otto medaglie d'oro e nove medaglie d'argento del Direttorio

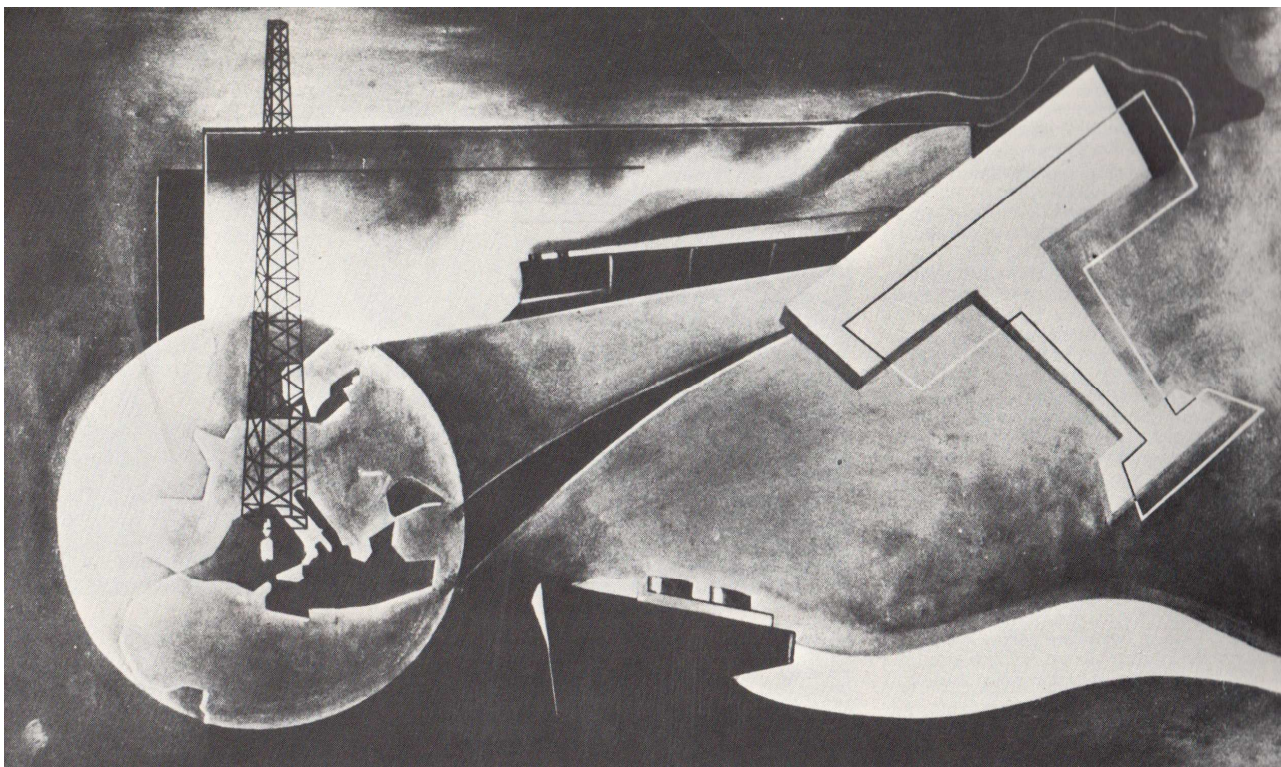


Figura 94 Ugo Pozzo, *Comunicazioni*, pittura silicale ceramica e metallo, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 38

alle Ditte collaboratrici. Premi in denaro della Presidenza del Consiglio a Fortunato Depero, Pippo Oriani e Mino Rosso. La giuria ha indicato per le realizzazioni di plastiche murali in edifici pubblici, i seguenti artisti: Fillia, Mino Rosso, Oriani, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Benedetta, Ambrosi, Andreoni, Tullio d'Albisola e Crali. La Giuria ha inoltre fatto voto che, data la riuscita mondiale di questa mostra, la seconda Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista sia ampliata con l'invito esteso a maggior numero di artisti."¹⁷³

Vari enti italiani richiedono un album completo delle fotografie delle opere esposte per poter scegliere i lavori da realizzare¹⁷⁴ restando però sempre molto cauti nel decidere di realizzare uno dei lavori "(...) ove, realizzandosi l'eventualità accennata nella mia del 9 Novembre passato, si manifesti l'opportunità di applicare qualcuna delle interessanti plastiche murali

¹⁷³ *Le premiazioni della Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, in "Stile Futurista" a. II, n. 6-7, marzo 1935, p. 33

¹⁷⁴ "dovendo presentare ai vari Enti d'Italia (su loro richiesta) un album completo riproducente le opere esposte (...) "cfr. Circolare con il regolamento per la partecipazione degli artisti, inv. 2658 conservato all'Archivio Depero, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, in Lux, S. (1990) *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Roma, Bagatto libri, op. cit. p. 355

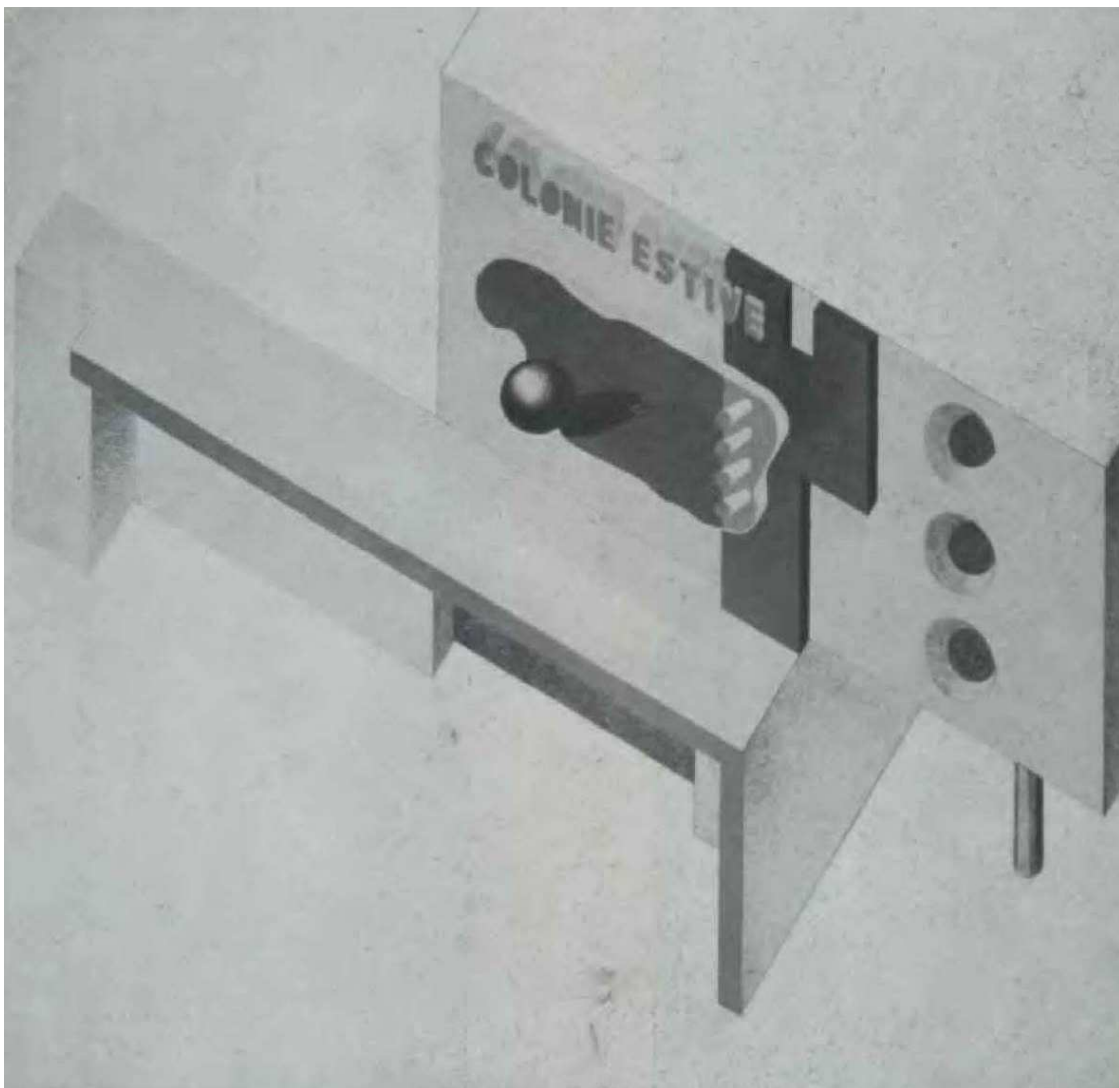


Figura 95 Enrico Prampolini, *Ho cambiato il cielo ma non ho cambiato l'animo*, vetro "Fontana-Désagnat", cristallo nero, rivestimento in silexine, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 43

illustrate, o analoghe, terrò nel debito conto le cortesi offerte, compatibilmente anche con la necessità, segnalata dai sindacati e dalle Gerarchie locali, di aiuto tangibilmente soprattutto agli artisti nostrani, che si risentono fortemente delle crisi di attività."¹⁷⁵

Il successo della prima Mostra di Plastica Murale è soprattutto italiano ma anche a Parigi ne arriva eco, con un articolo *Plastique murale e Musique synthétique* pubblicato in "Le temps" a

¹⁷⁵ Lettera del Podestà del Comune di Ferrara al Direttorio tecnico della Mostra di Plastica Murale, inv. 2600 conservato all'Archivio Depero, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, in Lux, S. (1990) *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Roma, Bagatto libri, op. cit. p. 358

Parigi il 28 novembre 1934, ma soprattutto con una mostra, organizzata da Marinetti alla Galleria Bernheim & Jeune "Erano stati invitati alla discussione le maggiori personalità della

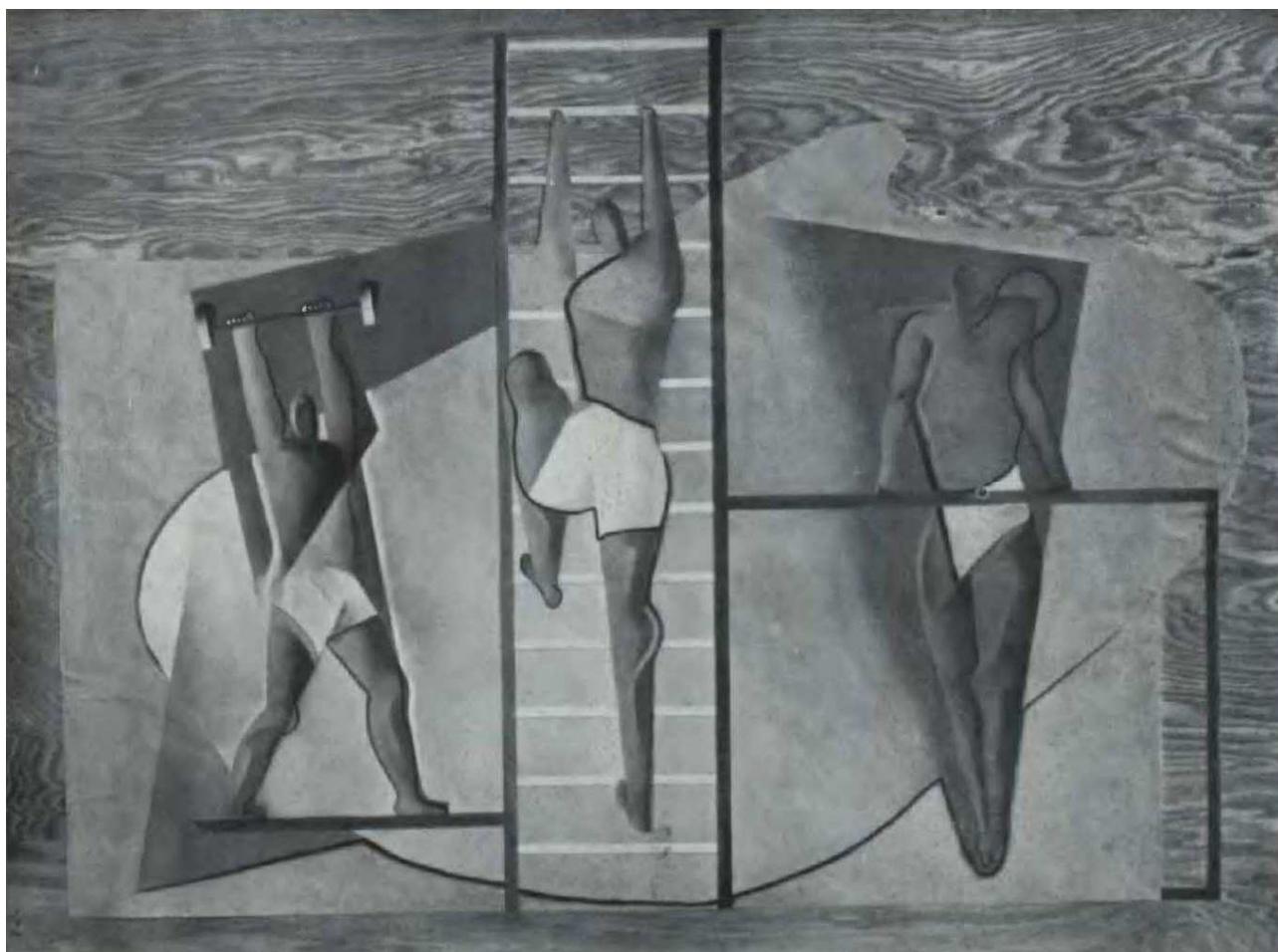


Figura 96 Fillia, Oriani, Rosso, *Atleti*, 1934, mosaico ceramico, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 41

critica parigina, ma nell'ampia sala, dove giganteggiavano le plastiche murali per l'edilizia Fascista, si notavano, oltre le autorità italiane e francese e oltre i critici d'arte, molti scrittori poeti e drammaturghi pittori collezionisti e mercanti d'arte. Il tema era *Quale sarà l'arte di domani? Futurismo, cubismo, surrealismo o plastica murale ispirata da queste tendenze? (...)* L'Interesse della discussione culminò quando illustrai applauditissimo l'avvenirismo artistico del regime mussoliniano e le policrome polimateriche virili e giocose plastiche murali di Oriani, Mino Rosso, Benedetta, Prampolini, Fillia, Depero, Pozzo, Costa, Vottero, Dal Bianco, Di Bosso, Belli, Favalli, Diulgheroff, che danno un'idea degli interni futuristi dell'edilizia Fascista di aeroporti, case di piccole italiane, case del fascio, Palazzo del Governo ecc. Il pubblico sentì con

emozione la potenza artistica della nuova Italia Fascista e lo splendore geometrico dell'architettura iniziata da Antonio Sant'Elia e realizzata oggi da architetti futuristi come Fiorni, Mazzoni, Sartoris, G. Rosso, M. Costa, N. Mosso ecc. "¹⁷⁶ Marinetti spiega così ai francesi la plastica murale: "*Nous entendons par Art Plastique Mural l'art de combiner dramatiser ou harmoniser à l'intérieur des nouvelles architectures géométriques et splendides du Fascisme, métaux, bois, cuirs, étoffes, cristaux, électricité néon, etc. etc. pour que les assemblées ou les individus renouvelés y respirent un optimisme patriotique dynamique sans nostalgie et sans dépression décadente.*"¹⁷⁷



Figura 97 Andreoni, *Il tuffo*, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 39

¹⁷⁶ F. T. Marinetti, *Quale sarà l'arte di domani?* in "Stile futurista", a. II, n. 8-9, maggio 1935, pp. 3-4

¹⁷⁷ F. T. Marinetti in "Stile futurista", a. II, n. 8-9, maggio 1935, p. 8

III.6. 1935. Salon de l'Art Mural. Parigi

Ho deciso di inserire un paragrafo sul Salon de l'Art Mural di Parigi, non tanto per la plastica murale di Prampolini esposta (*Trasfigurazione della materia*) ma perché la polemica nata intorno a questa esposizione ci aiuta ancora una volta a comprendere il diverso atteggiamento nei confronti della decorazione parietale dei futuristi e degli altri artisti.

A seguito del successo della mostra sul futurismo organizzata da Marinetti alla Galleria Bernheim & Jeune nella primavera del 1935, Prampolini viene invitato da Mario Tozzi e da Vantongerloo - vice presidente di "Abstraction et Création"- al Salon de l'Art Mural di Parigi nell'estate del 1935, il primo salon internazionale d'arte murale dedicato al dibattito sui rapporti tra architettura e decorazione. La mostra organizzata dal pittore Saint-Maur, Schoedelin e da Ozefant ha un prestigioso comitato fondatore formato da artisti come Kandinsky, Delaunay, Derain, Gleizes, Zadkine ed altri. Prampolini accetta con entusiasmo, felice di poter allargare gli orizzonti delle sperimentazioni futuriste.

Purtroppo le sue speranze sono disattese il giorno dell'inaugurazione dove ha modo di constatare che i tre principi fondamentali dell'arte murale non sono stati minimamente affrontati "(...) *Mais quelle étonnante surprise j'eus hier au vernissage! J'ai du constater, à mon grand regret, que les trois principes fondamentaux de l'art mural ont manqué à priori aux organisateurs et à la quasi totalité des exposants.*

Primo: le but de l'Art Mural est d'envisager une harmonie (plastique ou picturale) en rapport avec une surface architecturale donnée, c'est-à-dire avec une idéologie à exprimer.

Secondo: la technique de l'art mural se distingue de la peinture de chevalet par sa technique, sa composition, et par la dimension en rapport avec l'ambiance.

Tertio: Le critérium du placement d'une oeuvre d'art mural dans une exposition est en opposition au placement du tableau sur une cimaise.

(...) Je regrette de me voir dans l'obligation de retirer mes envois que j'ai trouvés dans un salon de *peinture... murale* plutôt que dans un salon d'*art mural*."¹⁷⁸

Esclusa la terza che può considerarsi, forse un problema di allestimento, i primi due punti ossia assegnare un tema alla decorazione fortemente legato alla struttura architettonica che la ospiterà e utilizzare i nuovi materiali moderni sono elementi che i futuristi considerano fondamentali per il rinnovamento della arte murale di cui si nominano ambasciatori.

Le polemiche sorte in seguito a questa iniziativa evidenziano come gli elementi fondanti della plastica murale e del rinnovamento dell'arte murale, che i futuristi considerano imprescindibile, non sia stato compreso o accolto dagli altri artisti e rimane sono in seno al movimento di Marinetti.

III.7. 1935 Mostra del Naturismo. Torino

"La grande mostra del naturismo in Piemonte, che sarà inaugurata a Torino in ottobre nel Palazzo della Promotrice Belle Arti, è la prima del genere nel mondo e intende glorificare le forze naturali della terra. Contro le idealità pacifiste e statiche dei naturismi esteri, il naturismo futurista presieduto da S. E. Marinetti, ha un programma nettamente animatore e attivo. Valorizzando cioè la sanità, l'ottimismo, l'eroismo e le infinite creatività dell'Italia, il naturismo futurista intende aumentare negli italiani l'amore per una vita intimamente legata alle possibilità della natura, con il logico sussidio delle organizzazioni civili e delle macchine.

¹⁷⁸ E. Prampolini, La lettera di Enrico Prampolini inviata alla stampa parigina, in "Stile Futurista", a. II, n. 11-12, settembre 1935, p. 15. Alla lettera di sdegno di Prampolini, pubblicata da diverse riviste parigine "Comoedia", "Beaux-Arts", "Intransigeant", "Paris-Soir", rispose Shoedelin: " Sans vouloir ergoter sur les "principes fondamentaux" de l'esthétique murale, nous avons le grand regret de constater que "l'étonnante surprise" ressentie si tardivement par Monsieur Enrico Prampolini ne témoigne que du désir qu'il éprouve à manifester extra muros et individuellement. Un pareille manifestation cadre assez mal avec l'esprit corporatif que le Salon de l'Art Mural s'efforce de faire naître. (...) " pubblicata sempre in Italia sempre da Stile Futurista nella medesima pagina.

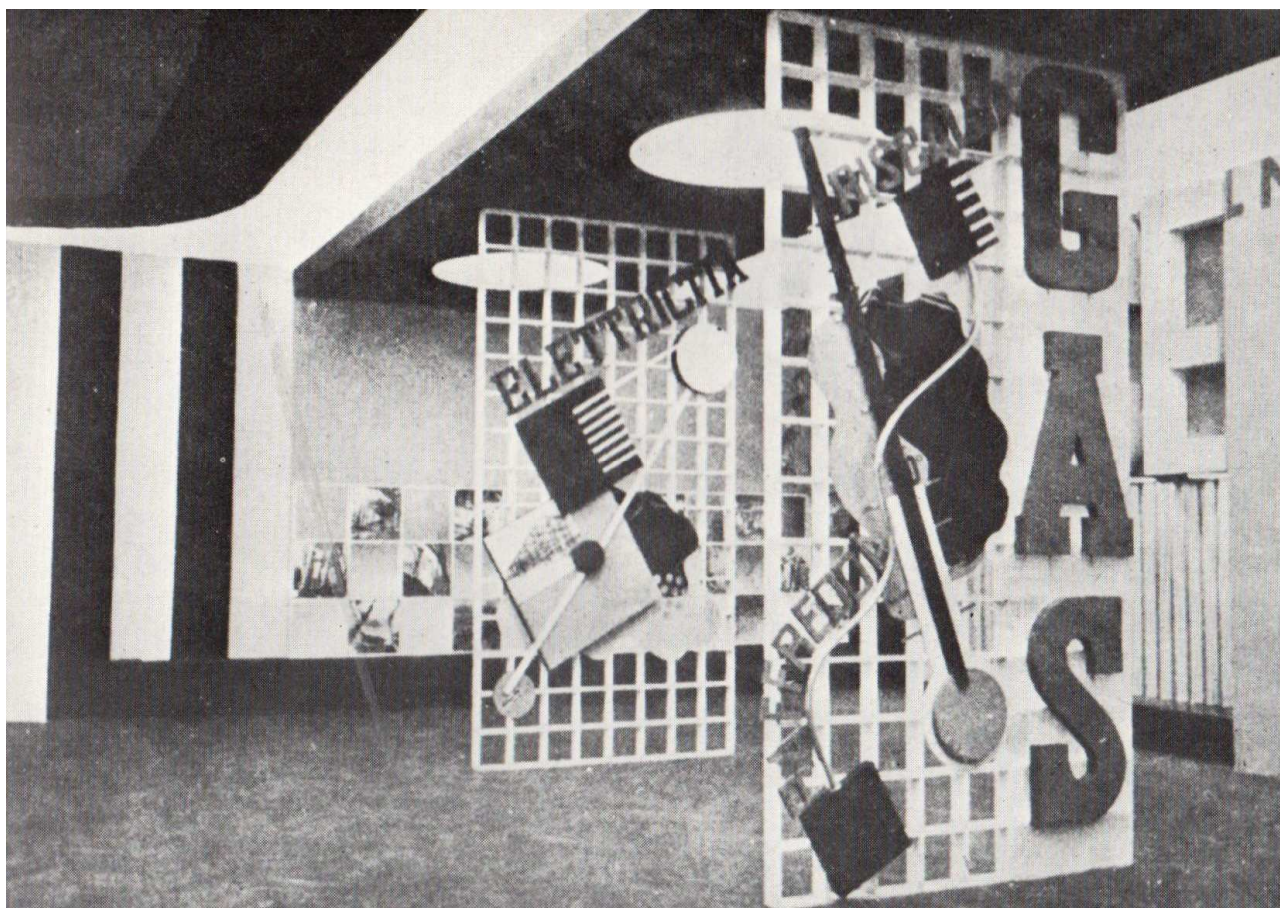


Figura 98 Nicolaj Diulgheroff, *Sala del naturismo in città*, 1935 da "Stile Futurista", a. II, n. 13-14.

La Mostra del Naturismo in Piemonte avrà perciò una caratteristica specialissima non paragonabile ad altra manifestazione. (...) Il vasto e complesso programma di questa Mostra non sarà svolto con una semplice rassegna tecnica di materiali e di dati statistici: avrà la sua originalità nella Sintesi della presentazione. I valori pratici, le qualità ideali, le possibilità di sviluppo dei vari soggetti presentati nelle 14 sale genereranno un'esposizione illustrativa e plastica, artistica e drammatica, assolutamente lontana dalle solite Mostre di fredda documentazione. Architetti e pittori che lavorano all'allestimento di questa Mostra collaborando intimamente con gli ordinatori competenti delle varie sale, intendo realizzare un'opera che abbia una sua spiccata caratteristica."¹⁷⁹

Il Naturismo Futurista creato da Marinetti e Ginna nel settembre del 1934 durante il primo Congresso naturista-futurista di Milano, nacque per sottolineare l'importanza del rapporto tra

¹⁷⁹ *La mostra del Naturismo in Piemonte* in "Stile Futurista", a. II, n. 11-12, settembre 1935, p. 1

*uomo e natura inteso anche alle capacità di sviluppo dell'uomo e al suo interagire con le macchine "il naturismo (...) deve comprendere tutta la struttura dell'uomo e deve tenere allo sviluppo di un possibile superuomo sempre teso verso un avvenire di perfezionamento"*¹⁸⁰

La mostra ideata da Marinetti, Fillia e De Filippis, e dovuta al lavoro di Pippo Oriani, Mino Rosso, Nicolaj Diulgheroff (fig. 98), Nicola Mosso, Ugo Pozzo dedicata "all'opera dei pionieri piemontesi in Africa attraverso la sua architettura"¹⁸¹, viene realizzata per dimostrare quale contributo avrebbe potuto dare il Piemonte nell'azione coloniale italiana voluta dal Governo Fascista; rappresenta una grande occasione per il gruppo futurista torinese di utilizzare tutte le possibilità della plastica murale per illustrare i singoli temi in ogni sala.

*"Luci, colori, legni, plastici, pitture, fotografie hanno trasformato le sale nelle quali fino a ieri vedevamo quietamente e tradizionalmente allinearsi più volte all'anno le Mostre di pittura.(...) Dalla grande sala centrale, dedicata all'opera del Piemonte nelle colonie e ordinata fra due siepi di Fasci littori, intorno ad un plastico ove un'ardita composizione affianca e lega in un solo accordo di linee un soldato che avanza con il gagliardetto (...) si passa in quella cosiddetta delle velocità turistiche (...) un treno di legno trafigge tre cartelloni di paesaggio fotografico. Barche a vela si inclinano su un laghetto di legno azzurro. (...) Intonata alla romana Mostra della Rivoluzione, che ha dato una inconfondibile interpretazione a ciò che fino allora s'era inteso per esposizione, anche questa mostra presenta saggi di decorazione e ambientazione considerevoli. Si potrà forse dissentire dall'arditezza di qualche plastico, dall'irrazionalità di qualche disposizione, ma non si potrà non ammirare la varietà di modi e di sistemi messi in pratica per differenziare ciascuna sala dalle altre (...) Per dirci tante cose giuste e utili, questi giovani hanno trovato un linguaggio assai bello e questo, come si sa, è il miglior modo per farsi ascoltare."*¹⁸²

¹⁸⁰ A. Ginna, *Naturismo futurista*, in "Stile Futurista", a. II, n. 6-7, marzo 1935, p. 17

¹⁸¹ in "La forza" a. I, n. 3-4, settembre-ottobre 1935

¹⁸² C. Meano, *Luci, colori e immagini del naturismo futurista*, in "Stile Futurista", a. II, n. 13-14, novembre 1935, p. 13-14



Figura 99 Nicola Mosso, *Sala dell'educazione fisica*, 1935, foto Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Tra le tante sale forse la più sorprendente è la sala di Nicola Mosso dedicata all'Educazione Fisica, (fig.99) *"nella quale si possono seguire le falangi dei figli d'Italia lungo tutta la strada che li porta dalla culla alle fila della Milizia, d'organizzazione in organizzazione"*¹⁸³; Mosso con soluzioni di occupazione spaziale molto articolate e inventive riesce a frazionare lo spazio lungo che gli era stato assegnato grazie a elementi plastici sospesi e schermi filtranti, le pareti sono a tratti dipinte o coperte da immagini fotografiche.

III.8. 1936 Seconda Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa.

Roma

"E' imminente la pubblicazione del programma della seconda Mostra nazionale di Plastica murale per l'edilizia Fascista che avrà luogo a Genova nell'Anno XIV. (...) La prima Mostra ha

¹⁸³ Ib.



Figura 100 Enrico Prampolini, Facciata esterna della mostra da Catalogo 2^a Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia.

avuto un successo vastissimo come abbiamo più volte illustrato (...) La seconda mostra di plastica murale sarà più ampia, più ricca di possibilità, aperta a tutti gli iscritti al Sindacato Fascista Belle Arti, dotata di concorsi con premi in denaro e con realizzazioni assicurate. Il Direttorio desidera cioè che la plastica murale, nuova espressione dell'arte italiana esclusivamente rivolta ai nuovi edifici moderni, abbia lo sviluppo

*previsto fin dalla prima Mostra. Per questo sarà più strettamente curata la collaborazione con gli architetti novatori e con le case produttrici di materiali nuovi, in modo cioè da perfezionare sempre maggiormente i risultati del lavoro degli artisti. (...) La seconda Mostra di plastica murale sarà perciò una rassegna più vasta della prima, dove gli artisti non saranno chiamati ad esporre semplici lavori elaborati nello studio, ma opere studiate insieme con gli architetti per la grandezza, l'ottimismo, la forza rappresentativa e la bellezza delle case dell'Italia Fascista."*¹⁸⁴

Già nel maggio del 1935, a pochi mesi dalla fine della prima, i futuristi si preparano ad organizzare la Seconda Mostra di plastica murale a Genova.

¹⁸⁴ Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in "Stile Futurista", a. II, n. 8-9, maggio 1935, p. 8

Marinetti riesce a farsi accordare lo spostamento della mostra dalla prima sede, il Palazzo Ducale di Genova ai Mercati Traianei a Roma,, un segno di riconoscimento dell'importanza della manifestazione.

Il 3 novembre 1936, si apre a Roma la Seconda Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa. A differenza della precedente manifestazione, in questa occasione i temi delle opere e, soprattutto, la loro collocazione definitiva sono stati già definiti "*I due temi stabiliti dalla Presidenza sono: I) per le Case del fascio: a) LA GUERRA ITALIANA IN AFRICA ORIENTALE - II) per i Palazzi del Governo in Africa Orientale: b) L'ASSEDIO ECONOMICO. (...) per una Colonia Estiva (marina): L'AVIAZIONE DELL'ITALIA FASCISTA; per un sopraporta del palazzo del Mare: TRAFFICI MARITTIMI.*"¹⁸⁵

Il catalogo contiene il Manifesto la Plastica Murale Futurista¹⁸⁶, lo stesso pubblicato su "Stile Futurista" nel 1934¹⁸⁷, un testo di Prampolini intitolato *Funzionalità architettonica del polimaterico*, una sintesi del testo *Al di là della pittura verso i polimaterici*¹⁸⁸ e, come nella precedente edizione, il regolamento per il concorso.

In generale le opere esposte risultano meno interessanti sia da un punto di vista tecnico che illustrativo. "*Nell'odierna mostra si vede bene che sono state bandite tutte le innumeri, se pur piacevoli, fumisteries che hanno deliziato per anni il pubblico internazionale richiamato dalla facondia brillante e coraggiosa di Marinetti (...).*"¹⁸⁹ Favoriscono un gusto illustrativo più propagandistico e una tecnica esecutiva semplificata, nella speranza, probabilmente, di assicurarsi il favore del governo e un conseguente incarico di realizzare il progetto presentato.

¹⁸⁵ Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa, ottobre-Novembre 1936, Roma Edizioni futuriste di Poesia.

¹⁸⁶ a cui come ha notato Matteo Fochessati manca la firma di Depero e se ne aggiungono molte altre che corrispondono, per lo più, ai partecipanti alla mostra cfr. M. Fochessati, *La Plastica Murale. Teorie ed esperienze*, in Muri ai Pittori, p. 80

¹⁸⁷ cfr. nota 140

¹⁸⁸ cfr. cap. II p.

¹⁸⁹ C. Tridenti, *La plastica murale in una mostra futurista*, in "Il Giornale d'Italia", Roma, 3 novembre 1936 da F.Pirani op. citata

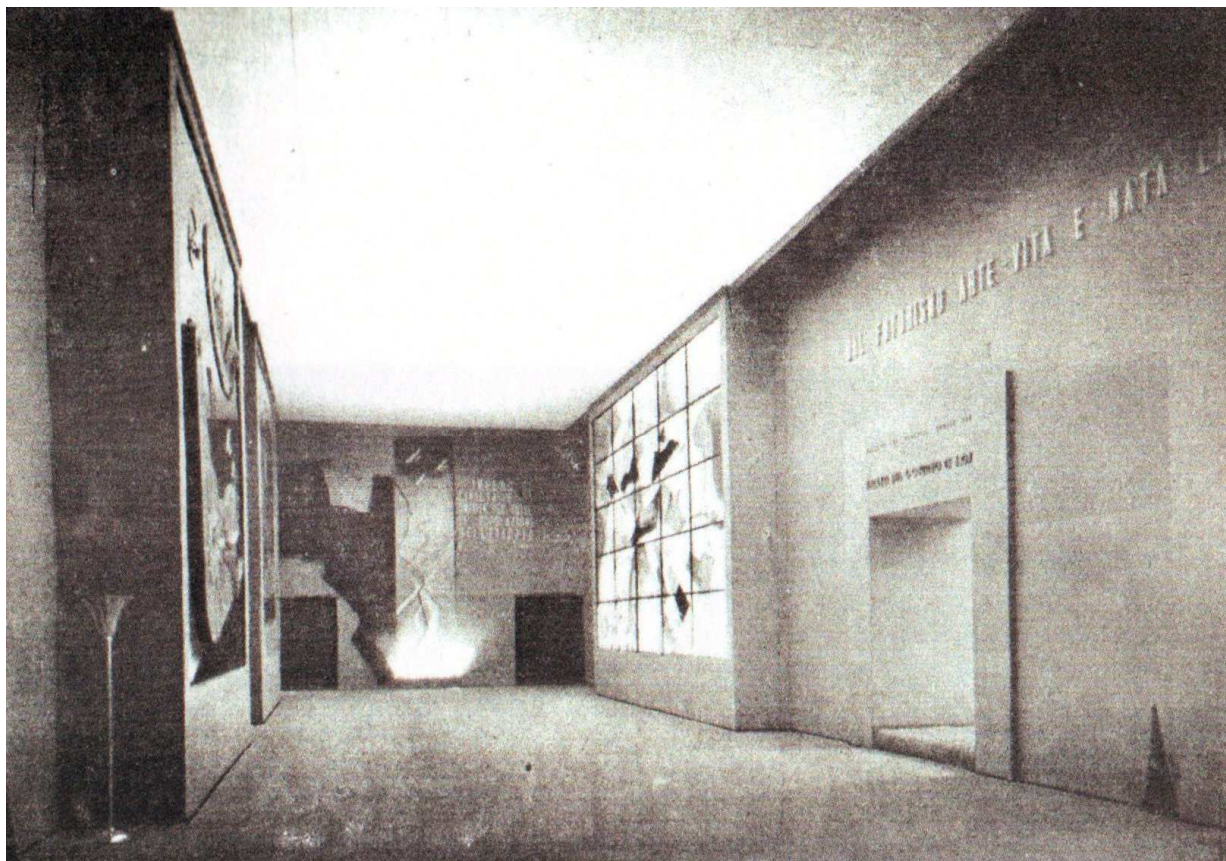


Figura 101 Interno del Salone Centrale, parete di fondo, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia.

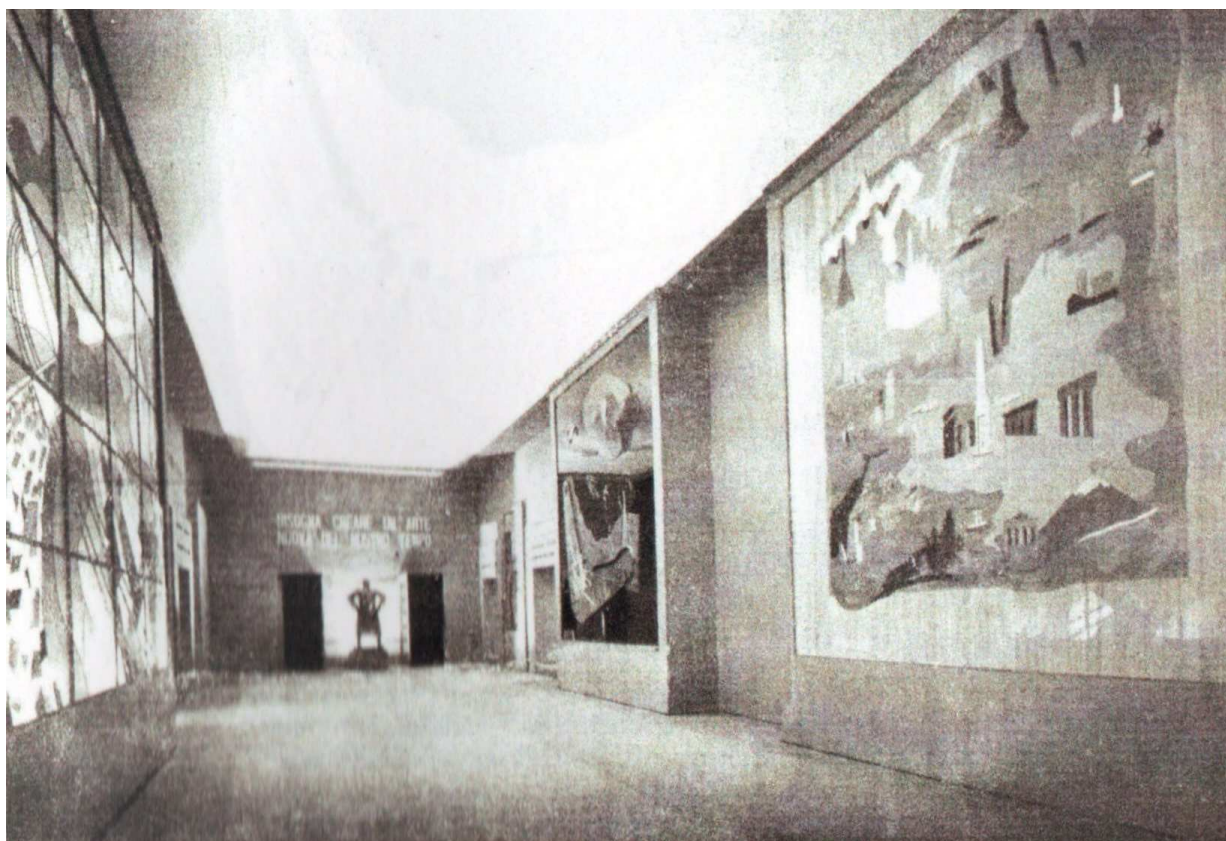


Figura 102 Interno del Salone Centrale, parete di entrata, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia.

Nonostante ciò l'opera di Prampolini *Comunicazioni postelegrafoniche* (fig.50), realizzata con l'aiuto di Mino Rosso e di Oriani conserva la sperimentazione formale delle plastiche polimateriche, l'opera di 5x5 m. è costruita su uno sfondo di cristallo nero, nella parte superiore è raffigurata un'isola realizzata in mosaico ceramico a rilievo dai colori vivaci, in basso una città vista da una prospettiva aerea realizzata in legno e metallo.

L'opera è posizionata nel salone centrale (101-102) insieme all'opera *Comunicazioni ferroviarie* (fig. 103) di Benedetta, Ambrosi e Tato, una vetrata artistica policroma sapientemente disegnata con il piombo (40 metri quadrati) ideata per il Ministero delle Comunicazioni e *Visitate l'Italia* (fig.104) un finissimo intarsio di marmi colorati realizzato da Andreoni e Favalli.

Fillia presenta lo splendido mosaico ceramico *Trasporti Marittimi* che riprendeva il lavoro eseguito dallo stesso artista per il palazzo delle Poste di La Spezia. (cap. seguente)

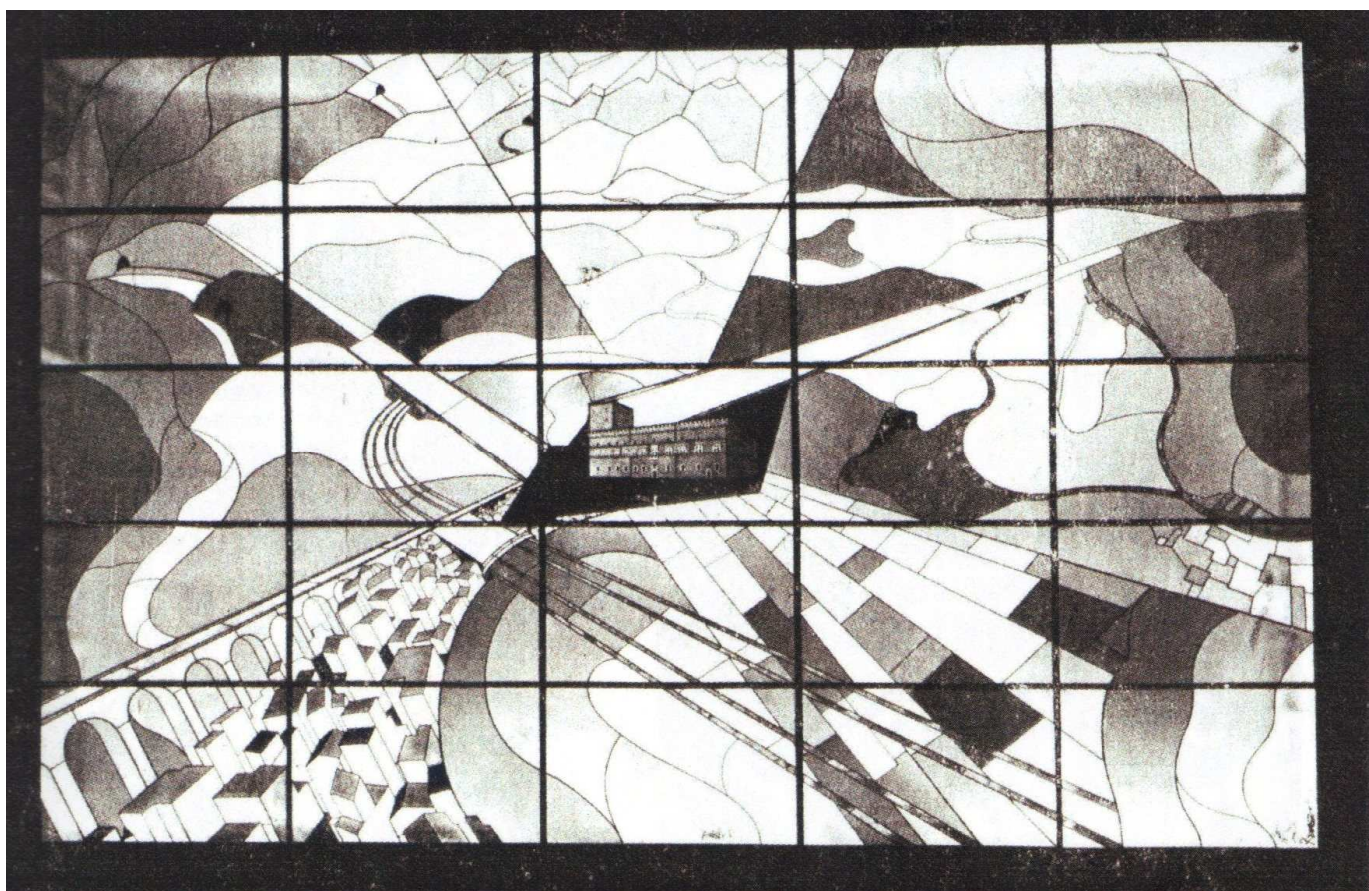


Figura 103 Benedetta, Ambrosi, Tato, *Comunicazioni ferroviarie*, vetrata policroma disegnata con il piombo, 8x5 m, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia.

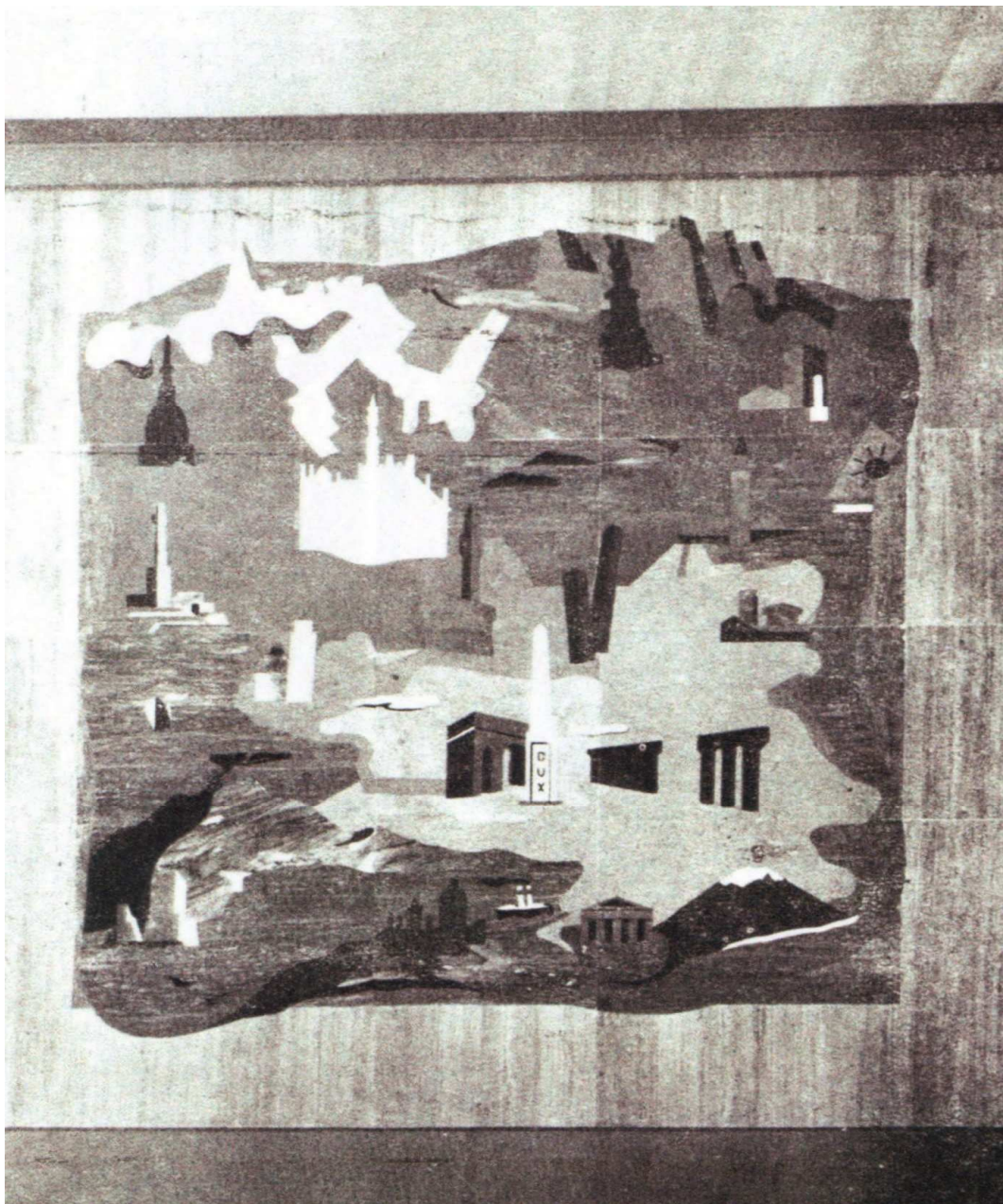


Figura 104 Andreoni e Favalli, *Visitate l'Italia*, intarsio di marmi colorati, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia.

Un'altra opera interessante è *Sintesi del Dopolavoro dell'I.A.C.* (fig.105), un plastico policromo in gomma di 3x3,50 realizzato da Monachesi e Tano, che già avevano decorato con due plastiche murali il ristorante *Quisibev*.¹⁹⁰ Quest'opera, come scrive Anna Caterina Toni, esalta le esigenze spiritualistiche presenti nel lavoro, il mito della macchina viene ribaltato a favore della figura umana che campeggia al centro

¹⁹⁰ "due grandi plastici murali polimerici che decoravano uno la lunga parete destra d'ingresso (9x2,5 m) l'altro di fondo (4x2,5 m.) sovrastante la scaletta d'accesso alle sale superiori del caffè-Ristorante-Galleria d'Arte "Quisibev" di Roma in via Cernaia ideato e realizzato da me e da Marinetti nel giugno luglio 1936 e progettato nella composizione e collocazione dell'arredamento, ossia nell'architettura di Enrico Prampolini in materiali diversi: rame, gomma, legno e alluminio." Sante Monachesi in un'intervista rilasciata a Luigi Serio per "Il Secolo" 26 marzo 1968, da Archivio Monachesi. Oggi è possibile una ricostruzione di quelle due opere , purtroppo distrutte, soltanto dalle poche fotografie esistenti

dell'opera "interessata a orchestrare i manufatti tecnologici secondo le esigenze di un determinato momento storico, pronto ad essere trasformato da apparato militaristico ad apparato di pace"¹⁹¹

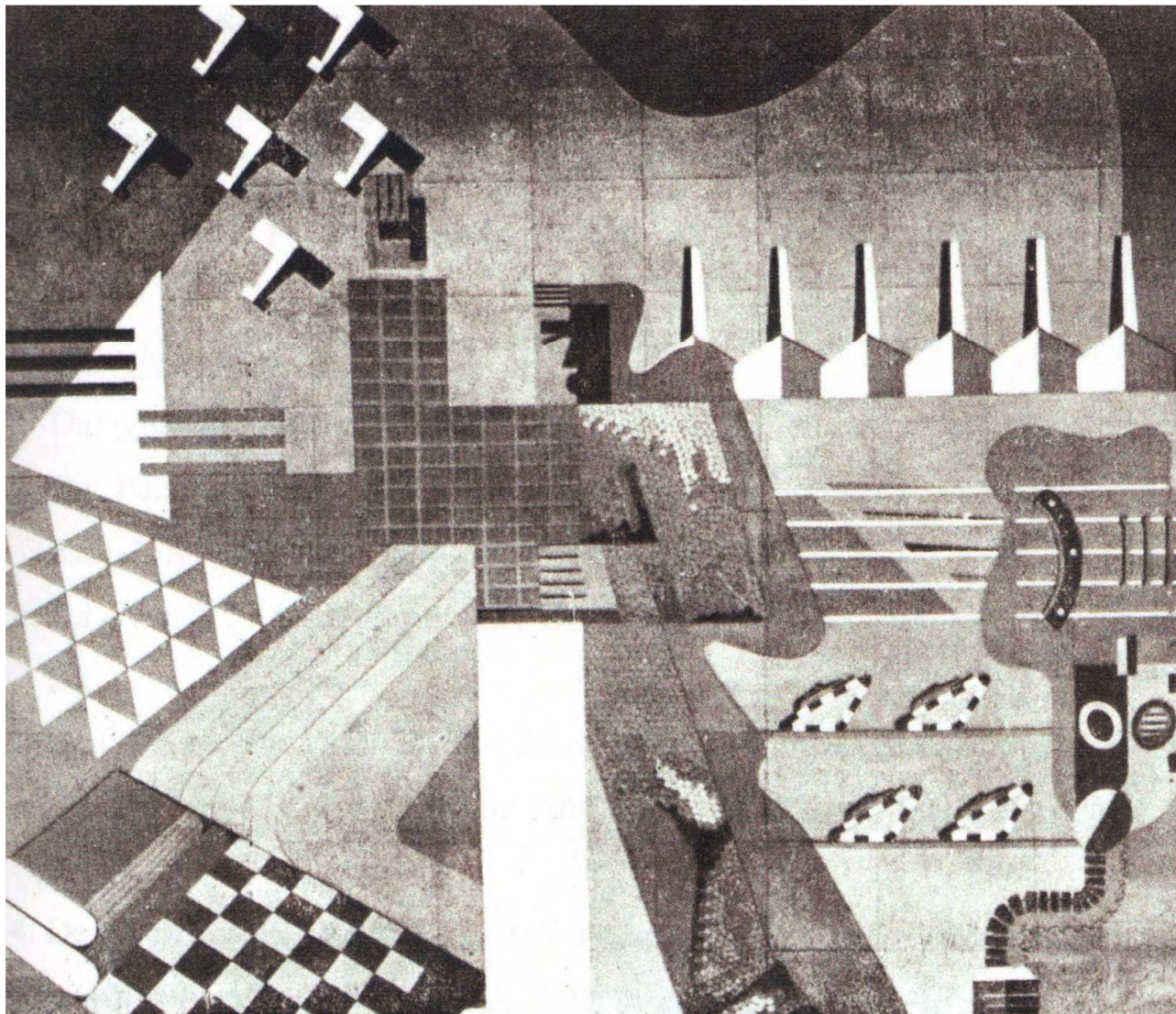


Figura 105 Monachesi e Tano, *Sintesi del Dopolavoro dell'I.A.C.* plastico policromo in gomma 3x3,50, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia.

Un altro giovane artista futurista che partecipa all'esposizione romana con l'opera *Traffici Marittimi*, su cui mi sembra importante soffermarsi è Mino Delle Site. Considerato uno degli esponenti più significativi dell'aeropittura degli anni Trenta, estende la propria attività anche ad altri settori di ricerca, in linea con quella tendenza verso la *Ricostruzione Futurista*

¹⁹¹ cfr. A. Toni, *Futuristi nelle marche*, 1982, Roma, De Luca Editore, p. 69 Sante Monachesi negli anni immediatamente successivi alla mostra (1937-38) realizza altre due plastiche murali: una nella trattoria "Da Checco" in via Goito a Roma e l'altra nel giardino della trattoria "da Otello" a via della Croce sempre a Roma di cui purtroppo non si ha alcuna documentazione.

dell'Universo. Continua a sviluppare l'interesse per la plastica murale, realizzando nel 1937 un'opera imponente, andata purtroppo perduta. Si trattava della decorazione parietale di alcuni ambienti della Casa dello Studente, nella nuova città universitaria romana¹⁹² (fig.106);



Figura 106 Mino della Site, *Studi per la decorazione della palestra della casa dello studente, Roma, 1937*, tempera su cartone, 25,5x36 cm., collezione privata

lavora nella Mostra del Minerale nel 1938 fino a progettare e realizzare nel 1940 il Padiglione dei prodotti agricoli regionali per la Mostra Sintesi Plastica del Paesaggio italiano a Verona (fig.107).

¹⁹² Gerardo Dottori scrisse: "Si tratta della Casa dello studente alla Città universitaria di Roma e particolarmente della Palestra, Sala di Lettura e sala da pranzo. (...) opera di mole, nella quale l'artista ha dimostrato padronanza dei mezzi tecnici, ricca fantasia e insieme senso di armonia della composizione e del colore. Nella palestra sulle pareti di testa il pittore ha svolto con sintesi efficace, chiara e sobrietà di cromatismo due soggetti: *Il Giuramento dello Studente* e *La Meta*, e negli otto spazi tra le finestre *Gli Sports*. (...)", in "Artecrazia" a. 3, n. 73, 4 febbraio 1937



Figura 107 Mino delle Site, Padiglione dei prodotti agricoli regionali, Mostra Sintesi Plastica del Paesaggio Italiano, Verona, 1940, foto Archivio Mino delle Site, Roma

III.9. 1936. VI Triennale di Milano. Lavori per il municipio Aprilia

"Tra le manifestazioni artistiche che hanno richiamato maggiormente l'attenzione e l'interesse di S. M. il Re, durante la sua visita inaugurale alla VI Triennale Milanese¹⁹³, v'è stata la sala predisposta dall'Opera Nazionale Combattenti che ha costituito indubbiamente una delle mostre più significative della grande rassegna internazionale d'arte architettonica e decorativa che si tiene nella città lombarda. L'importanza della Sala dell'O.N.C. sta non solo nel fatto che essa è

¹⁹³ "La triennale, nata da un programma di attività e di restaurazione del gusto artistico apre per la seconda volta i suoi battenti nel Palazzo dell'Arte, nel cuore di Milano. La nuova edizione ha quest'anno aboliti i vari padiglioni satelliti che, sparsi nel parco, coronavano il Palazzo dell'Arte, per meglio raggrupparsi in questo e in un solo grande padiglione con esso comunicante. Cosicché il nuovo padiglione, progettato dall'architetto Giuseppe Pagano, costituisce la maggior novità edilizia della Mostra. Esso compendia una serie di costruzioni che, sviluppandosi lungo un lato del parco, si congiungono da un capo al Palazzo dell'Arte e dall'altro al nuovo ingresso di Via Gadio, cui un grande pilone di vetro-cemento, di ardita monumentalità, conferisce particolare imponenza. (...) Il gruppo del Movimento Futurista italiano ha realizzato per incarico dell'opera nazionale dei combattenti, su progetto di Enrico Prampolini, il Salone delle rappresentanze del comune di Aprilia. Il Salone - di una semplicità solennemente austera - oltre a un plastico del centro rurale di Aprilia, reca plastici pregevoli di Prampolini, Di Bosso e Mino Rosso.(...)" in "Natura", Giugno 1936, Milano

*una testimonianza quanto mai espressiva e suggestiva di un'arte innovatrice e di avanguardia che sa contemperare i più audaci ardimenti di stile con la naturale sobrietà e l'innato senso dell'armonia degli Italiani, ma sta anche nel soggetto stesso della Mostra, che riporta il visitatore nel campo fecondo delle grandi realizzazioni della bonifica pontina. La sala infatti riproduce esattamente, e con gli stessi materiali che saranno adoperati in loco, quella che sarà l'aula maggiore del Palazzo Podestarile di Aprilia."*¹⁹⁴

Ideatore dell'allestimento e curatore della sezione internazionale della mostra di scenotecnica insieme ad Anton Giulio Bragaglia, è Prampolini che partecipa anche con l'importante ambientazione: *La Sala di Rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia*. (fig.108).

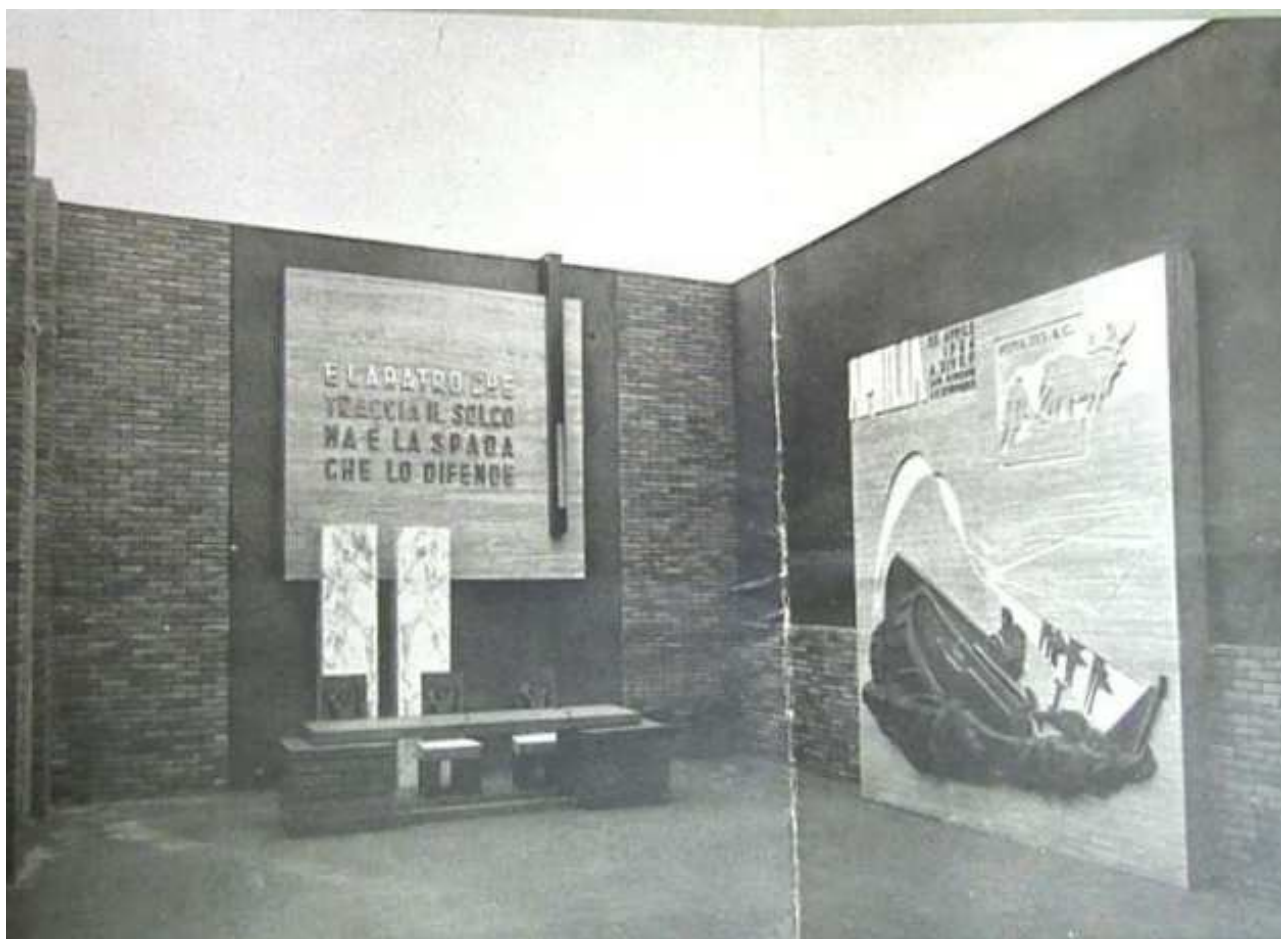


Figura 108 Enrico Prampolini, La Sala di Rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia, da "Natura", Milano, giugno 1936

L'opera Nazionale Combattenti incarica Prampolini di creare un ambiente che rifletta nelle sue linee, il carattere del luogo di destinazione, che risponda allo spirito dell'Italia rurale di

¹⁹⁴ *L'Attività dell'Opera Combattenti*, in "La conquista della Terra", Giugno 1936, Roma

Mussolini. Prampolini insieme a Ambrosi, Di Bosso, Dottori e Mino Rosso cerca di dare a quest'opera architettonica un'impronta di ruralità legata al comune di Aprilia, privilegiando un'arte rude, schietta e vigorosa, aderente alla realtà paesana, anche con la scelta dei materiali utilizzati: mattoni, travertino, intonaco, pozzolana, rientrò nel medesimo programma.

Nella parete di fondo (fig. 109) vengono messi in evidenza alcuni motivi architettonici che fanno da sostegno ad una frase significativa rivolta dal Duce ai rurali d'Italia: *"E' l'aratro che traccia il solco ma è la spada che la difende"*, ed un fascio Littorio in marmo nero e vetro, nonché due busti uno del re e uno del Duce (scolpiti da Mino Rosso) (fig. 109)



Figura 109 Enrico Prampolini, La Sala di Rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia, da "La conquista della terra", Roma, giugno 1936

Nella parete a destra campeggia un grande rilievo di Prampolini, realizzato in travertino, marmo e bronzo: il tema è le origini del nuovo Comune di Aprilia e il suo vincolo spirituale con Roma. In alto incisa c'è l'immagine di Romolo che traccia con l'aratro i confini della città quadrata e la data di fondazione della città, in basso il Duce che rinnova il gesto di Romolo con i mezzi moderni e meccanici. (fig.110-111)



Figura 110 Enrico Prampolini, La Sala di Rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia, rilievo in travertino, marmo e bronzo, da "La conquista della terra", Roma, giugno 1936



Figura 111 Enrico Prampolini, *Bozzetto per Aprilia*, 1936, grafite su carta, 31,7x25,5 cm., Collezione privata

Accanto un altro bassorilievo in travertino eseguito da Di Bossoin cui vengono esaltati i simboli della campagna bonificata, raffigurati in una specie di arabesco che riassume tutti gli elementi delle più moderna idraulica italiana.

Di fronte, infine, una vigorosa struttura architettonica in travertino, sorregge una scritta in latino realizzata in metallo spiegata dalle immagini dell'opera di Ambrosi e Dottori, una felice armonia di simboli rurali e legni intarsiati.

La sala di Aprilia è estremamente significativa per comprendere il problema che si trovano ad affrontare i futuristi nel momento in cui ricevono una commissione pubblica. Ideologia politica e propaganda, infatti, mal si legano alle libertà formali necessarie per le loro ricerche artistiche. Prendendo in esame il lavoro svolto alla VI Triennale non è possibile riscontrare alcuna audacia costruttiva o alcuna sperimentazione artistica proposte negli ultimi allestimenti. Anche la scelta dei materiali rimanda alla solennità romana dell'arte di regime.

195

III.10. 1938. Prima Mostra Nazionale del Dopolavoro. Roma

Il 24 maggio 1938, Mussolini inaugura la prima Mostra Nazionale del Dopolavoro¹⁹⁶ tra il Circo Massimo, Porta Capena e i ruderi del Palatino.

L'organizzazione artistica è affidata a Cipriano Efisio Oppo (già direttore artistico della mostra del decennale), Segretario del Direttorio Nazionale dei Sindacati delle Arti Plastiche e Segretario del Consiglio Superiore delle Belle Arti, che commissionò a Prampolini i Padiglioni della Popolaresca, del Teatro, della Musica, del Cinema e della Cultura..

¹⁹⁵ La sala Podestarile fu collocata in opera per una effimera esistenza troncata dalle bombe dello sbarco di Anzio all'inizio del 1944.

¹⁹⁶ A partire dal 1925 il regime Fascista avviò il programma di "nazionalizzazione" del tempo libero, dai divertimenti agli sport, il cui primo passo fu la creazione (aprile 1925) dell'Opera Nazionale Dopolavoro (OND). La creazione dell'OND rese istituzionali le iniziative già esistenti, come i circoli ricreativi patrocinati dai sindacati fascisti sorti autonomamente nelle sedi socialiste, eliminandone il carattere politico e sopprimendo le analoghe organizzazioni antifasciste. Lo scopo primo dell'OND era inizialmente limitato alla formazione di comitati provinciali a sostegno delle attività ricreative, ma tra il 27 e il 39 da ente per l'assistenza sociale diventò "movimento" nazionale che vigilava sull'organizzazione del tempo libero. Le attività dei vari circoli erano suddivise, secondo un uniforme programma per tutta la nazione, in una serie di servizi sociali: Istruzione: cultura Fascista e formazione professionale; Educazione fisica: sport e turismo; Educazione artistica: filodrammatica, musica, cinema, radio e folklore.

Questo programma era rivolto agli ambienti urbani ed industriali; a partire dal 1929 si sviluppò anche il dopolavoro agricolo, le cui finalità convergevano nel proposito di "non distrarre dalla terra" i contadini. Alla fine degli anni Venti venne inoltre messo a punto un programma ricreativo femminile, che implicava un accurato addestramento per "l'elevazione morale" delle donne nella società Fascista, e corsi di pronto soccorso, igiene ed economia domestica

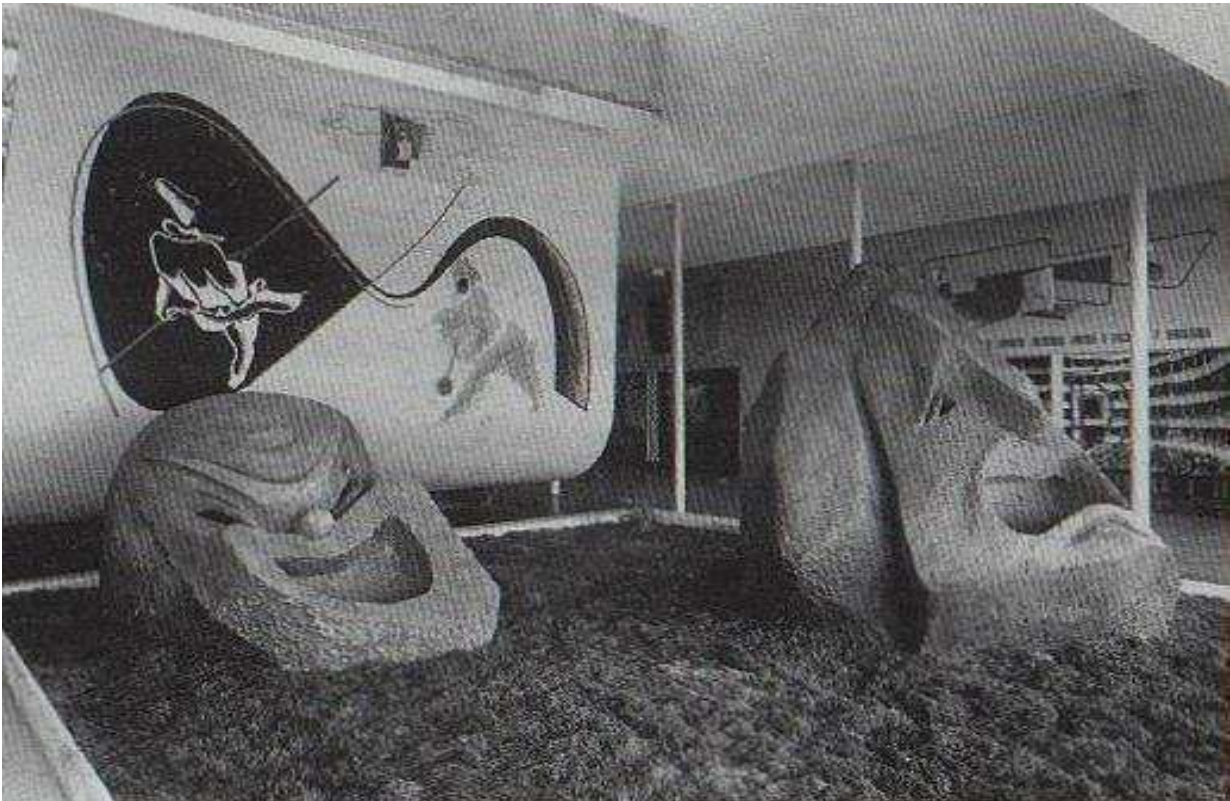


Figura 112 Allestimento del Padiglione del teatro, 1938, sculture di Edgardo Mannucci, foto da Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma

"Il gruppo dei padiglioni dedicati alle manifestazioni dopolavoristiche culturali ed artistiche si deve all'architetto e pittore Enrico Prampolini. E' uno dei più geniali e audaci; i canoni dell'estetica futurista vi sono applicati in pieno. Dalla sezione del teatro, nel cui atrio due enormi maschere plastiche dello scultore Mannucci (fig. 112) e due grandi pitture dello stesso Prampolini (Le Atellane, il Teatro dell'Arte) fanno da preludio alla visione sintetica dello sviluppo del teatro popolare, (...) alla sezione della "Musica" dominata da un grande plastico luminoso - pure di Prampolini - allusivo ai "Concerti di officine". Dalla sezione Fotografica e cinematografica - architettonicamente felicissima - alla sezione culturale. Pannelli decorativi di Domenico Belli, delle Site e di altri commentano con originalità compositiva le varie manifestazioni dell'O.N.D. in questi campi di attività ricreativa e istruttiva al tempo stesso. Nell'ampio giardino d'estate non mancano decorazioni parietali dovute all'agile pennello del Pinna e di altri collaboratori. Razionalmente concepito ed attuato dagli architetti Bucci e

Cappellini ecco poi il Padiglione dell'Assistenza - con un forte bassorilievo di Vucetich - cui segue quello del dopolavoro in Italia, sul Mare, nell'Impero, all'estero, e presso le forze Armate.(...)"¹⁹⁷

Come scrive Orazi, uno dei coefficienti che contribuisce maggiormente al successo della mostra fu il criterio che presiede alla sua realizzazione *"arte modernissima, aperta alla mente agile del nostro popolo, che ne interpreta l'anima e contemporaneamente ne affina il gusto"*.¹⁹⁸

E' soprattutto nel padiglione della Musica (113) che emergono le capacità comunicative di Prampolini, in un pannello dipinto era raffigurata simbolicamente la nascita del suono accanto ad un riquadro luminoso con al centro alcuni strumenti musicali nelle pareti venne collocata una struttura tridimensionale che richiama il pentagramma come supporto alle fotografie, ai fotomontaggi e ai pannelli illustrativi.

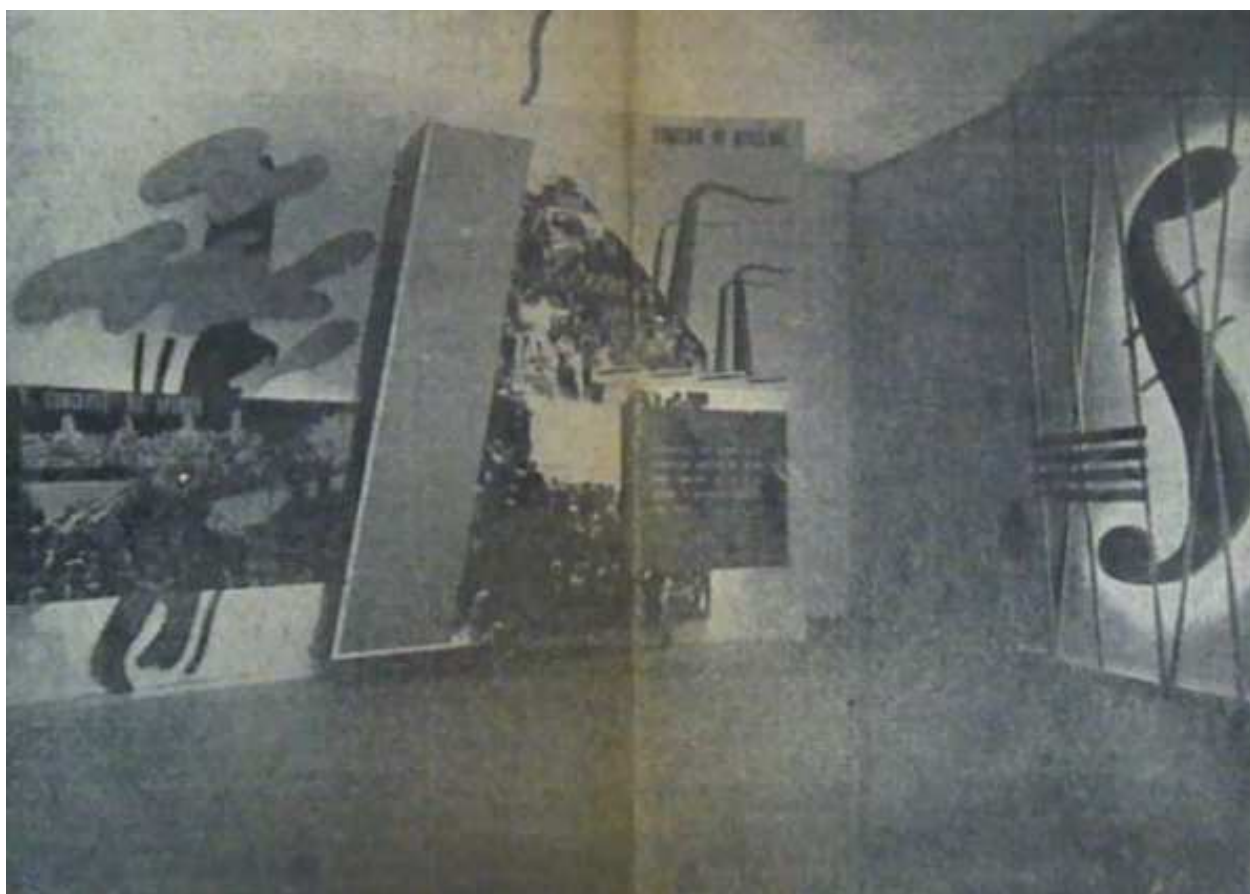


Figura 113 Il padiglione della Musica, foto da *Il Contributo dell'Arte*, da "Il resto del Carlino", 2 luglio 1938

¹⁹⁷ V. Orazi, *Il Contributo dell'Arte*, in "Il resto del Carlino", 2 luglio 1938

¹⁹⁸ Ib.

III.11. 1939. Mostra dell' Autarchia del Minerale Italiano. Roma

Padiglioni dell'Autarchia, della Difesa della Razza, dell'Alluminio e del Mercurio.

La Mostra dell'Autarchia del Minerale Italiano¹⁹⁹ viene inaugurata nel novembre del 1939 nella zona del Circo Massimo, rappresenta per molti versi il culmine della politica espositiva del regime e della traiettoria tracciata dalle precedenti esposizioni.



Figura 114 Ingresso del Padiglione delle Ricerche, 1939 foto da Biblioteche civiche e raccolte storiche, Torino

Sulla facciata della mostra campeggia una gigantesca aquila imperiale di alluminio con le ali spiegate sopra la scritta: "Mussolini ha sempre ragione". (fig. 114)

Creata per propagandare la politica autarchica, la mostra documenta attraverso i ventisei padiglioni la qualità e la quantità delle risorse del sottosuolo italiano e risultati raggiunti grazie alla politica economica Fascista; ogni padiglione è dedicato ad un

minerale: le piriti, i minerali ferrosi, il piombo, lo zinco,

l'alluminio, il mercurio, i marmi, i graniti e le pietre industriali, il sale marino ecc.

¹⁹⁹ Per far fronte alle sanzioni che le furono imposte dalla Società delle Nazioni nel 1935 in seguito all'aggressione dell'Etiopia, l'Italia Fascista decise di "far da sè": le sanzioni significavano divieto di importazione ed esportazione da e per l'Italia e di vendita all'Italia di materiale bellico. Ampio spazio venne quindi dato alla politica autarchica che, attraverso il boicottaggio delle merci straniere e l'aumento della produzione agricola e industriale avrebbe dovuto portare, secondo Mussolini, l'Italia all'indipendenza.

L'organizzazione artistica fu affidata, come al solito, a Oppo che chiamò a parteciparvi i più importanti artisti italiani; ai futuristi furono affidati quattro padiglioni: Alluminio e Magnesio, Mercurio, Autarchia e Difesa della razza nel settore minerario.

Nell'allestimento di questi padiglioni come scrive Menna

nella sua monografia su Prampolini del 1967 *"la tendenza alla trasfigurazione mitica del tema induce l'artista a costruire delle vere e proprie macchine sceniche in funzione psicologica per cui l'allestimento diversamente da quel che si verifica nelle esposizioni degli architetti razionalisti, dove la struttura e l'oggetto della esposizione appaiono assorbiti nel tema dominante della pura scansione spaziale, vuole creare un'atmosfera di suggestione entro cui trascinare lo spettatore coinvolgendolo in uno spettacolo (con) (...) una fiducia assoluta nei nuovi materiali posti in circolazione dalla tecnica moderna (e con) una straordinaria capacità di utilizzazione di questi materiali in funzione estetica"*²⁰⁰.

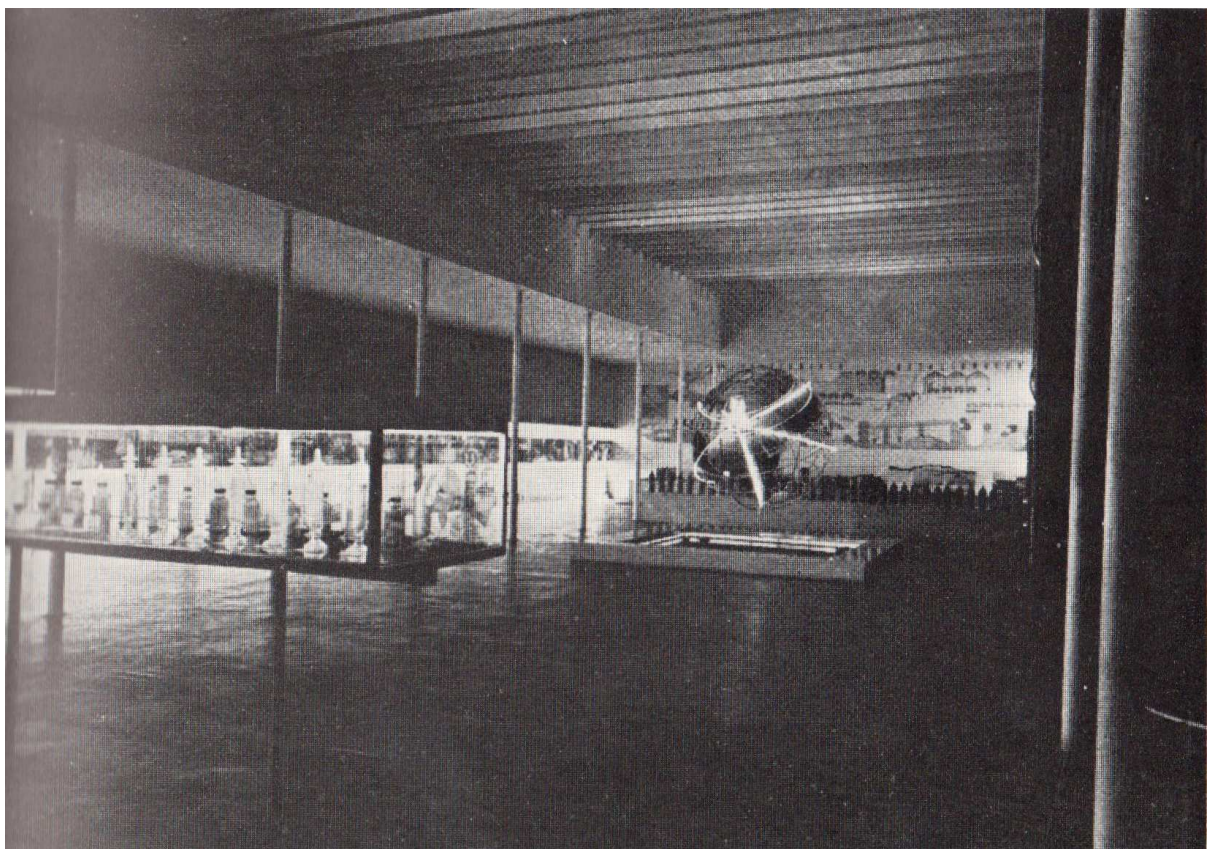


Figura 115 Allestimento del Padiglione del Mercurio, 1938, foto da Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma

²⁰⁰ F. Menna, *Enrico Prampolini*, De Luca Editore, Roma, 1967, pagg. 153

Il Padiglione del Mercurio (fig. 115), opera dell'architetto Vaccaro in collaborazione con l'architetto Annibale Vitellozzi e Prampolini è concepito come un percorso spettacolare che conduce, attraverso una galleria con ai lati carrelli contenenti del cinabro (da cui si ricava il mercurio) e conglomerato grezzo, ai forni per la trasformazione del cinabro in mercurio e zolfo, fino ad arrivare ad una spettacolare vasca di "argento vivo". Il percorso è spiegato da un quadro plastico creato da Prampolini raffigurante il contributo italiano al fabbisogno mondiale di mercurio, al centro della sala viene posizionata una grande vasca di vetro con al di sopra una serie di tubi luminosi simboleggianti le correnti di mercurio che partono dall'Italia per arrivare al resto del mondo. Un'altra serie di pannelli sempre ad opera di Prampolini illustrano l'ubicazione delle zone mercurifere italiane.

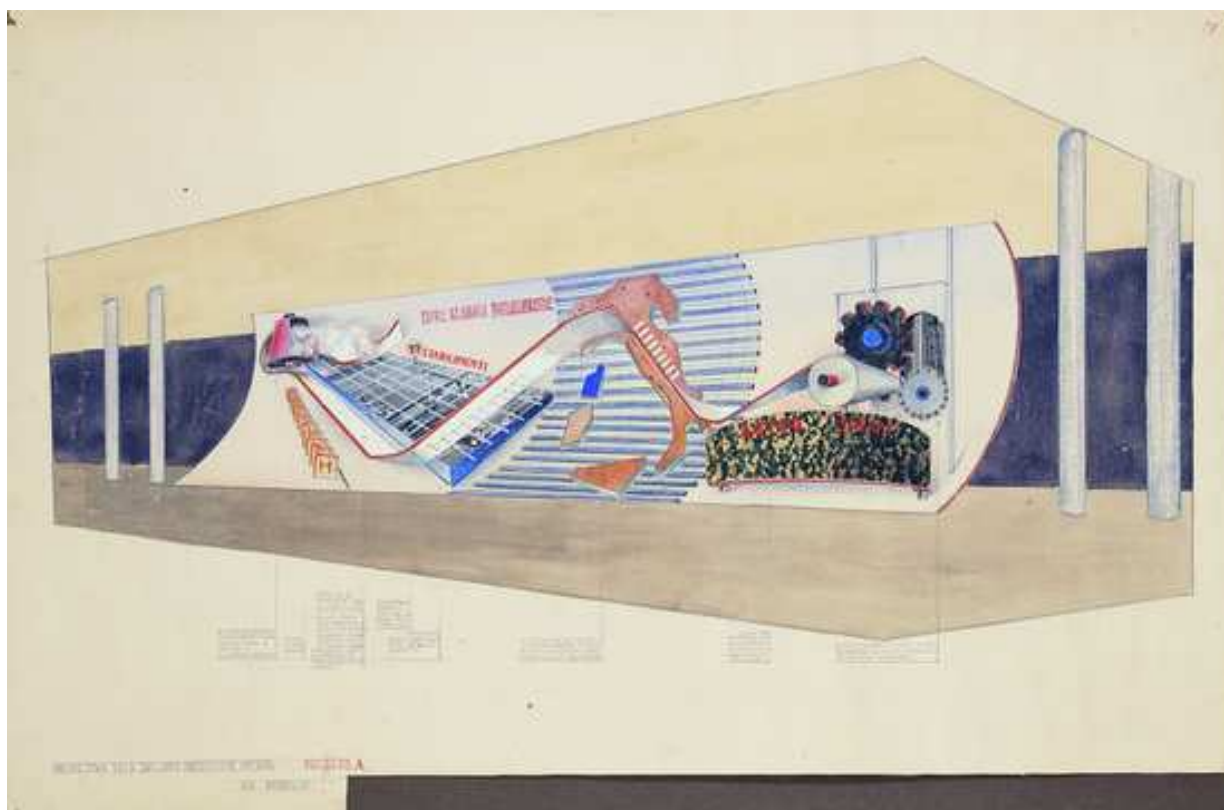


Figura 116 Enrico Prampolini, *Prospettiva Sala Sviluppo Produzione Interna*, 1938, tempera, pastelli, biacca, matita e collage su cartoncino, 66x100 cm, collezione privata



Figura 117 Enrico Prampolini, *Studio di manichino di minatore per il Padiglione della Difesa della Razza nel settore minerario*, 1938 ca., matita su carta, 39,5x27,2 cm., Collezione privata

Nel padiglione dell'Alluminio realizzato secondo il progetto degli architetti Muratori, Fariello e Quaroni le plastiche murali di Prampolini, collocate nel grande atrio d'accesso raffiguravano

*"una carta dell'Italia di notevoli dimensioni interamente composta di tubi di alluminio che raffigura sinteticamente l'ubicazione delle zone ove si estraggono e si lavorano i materiali che ci forniscono i metalli anzidetti"*²⁰¹ e ad accogliere i visitatori un operaio con in mano un lingotto di alluminio. Dall'atrio si passava al salone circolare dedicato alle applicazioni dei minerali e alla loro trasformazione in metalli leggeri, il salone era fortemente caratterizzato da una spirale che si ergeva da un bacino quasi a simboleggiare l'ascesa della produzione dell'alluminio.

Il Padiglione della Difesa della Razza nel settore minerario, dedicato alle istituzioni per la difesa del minatore, era caratterizzato da una serie di manichini eseguiti da Mannucci su disegni di Prampolini (117) con una maschera antigas al posto del viso che imbracciano un piccone.

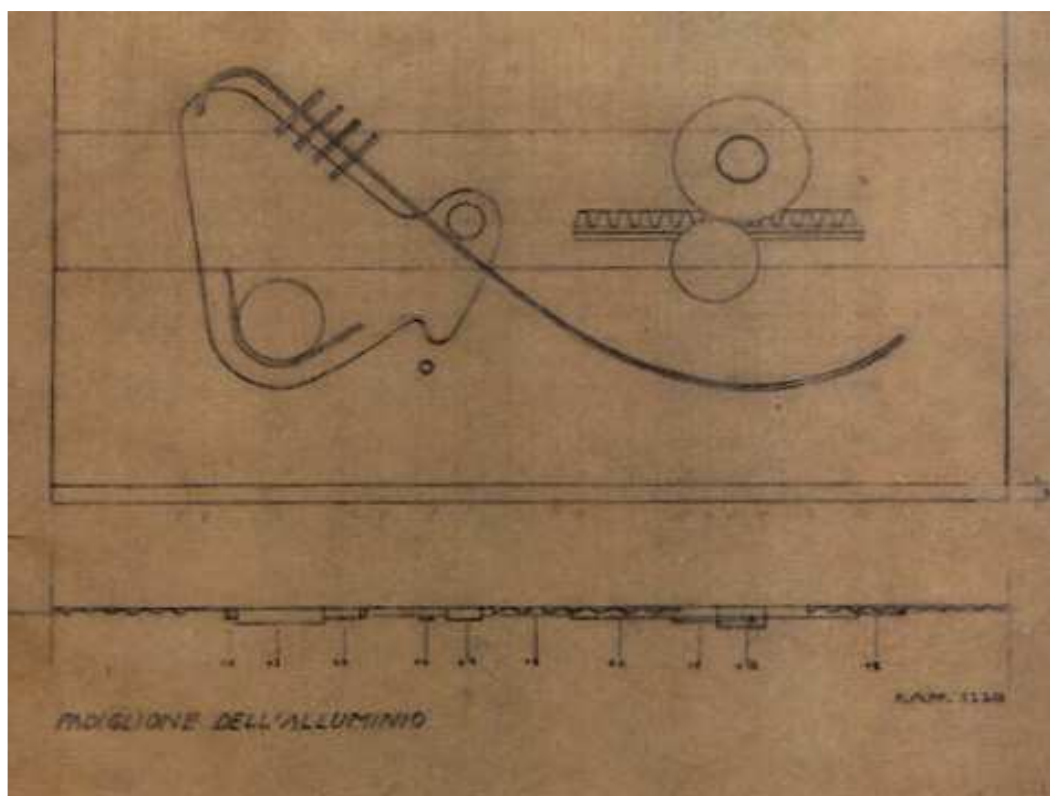


Figura 118, Progetto per l'allestimento del Padiglione dell'Alluminio, 1938 ca., matita nera su carta da lucido, 55,5x46,5 cm., Collezione privata

²⁰¹ V. Orazi, *La mostra dell'autarchia del minerale. Nel regno dell'alluminio*, in "Il Brennero", 16 febbraio, 1939

Per il Padiglione dell'Autarchia, (fig. 119) dove venivano riassunte tutte le varie attività del settore minerario e della organizzazione industriale, Prampolini realizza un' enorme plastica murale "con la sua ieraticità di stele raffigura artisticamente la Carta mineraria d'Italia. Il simbolo geografico della penisola sembra uscire da un enorme blocco di cristallo, signoreggiato dalla stilizzata figura della Vittoria autarchica; sulla sinistra del blocco è rappresentato - decorativamente - un pozzo di scavo con i minatori."²⁰² Sulla carta geografica erano indicati i giacimenti minerari con delle lampadine di colore differente a seconda del minerale, dall'oro al quarzo, alla lignite al zinco, all'antracite alla pirite. I lati del salone erano disposti dei fotomontaggi, dei grafici, e delle tabelle a illustrate i dati principali riguardanti l'industria mineraria.

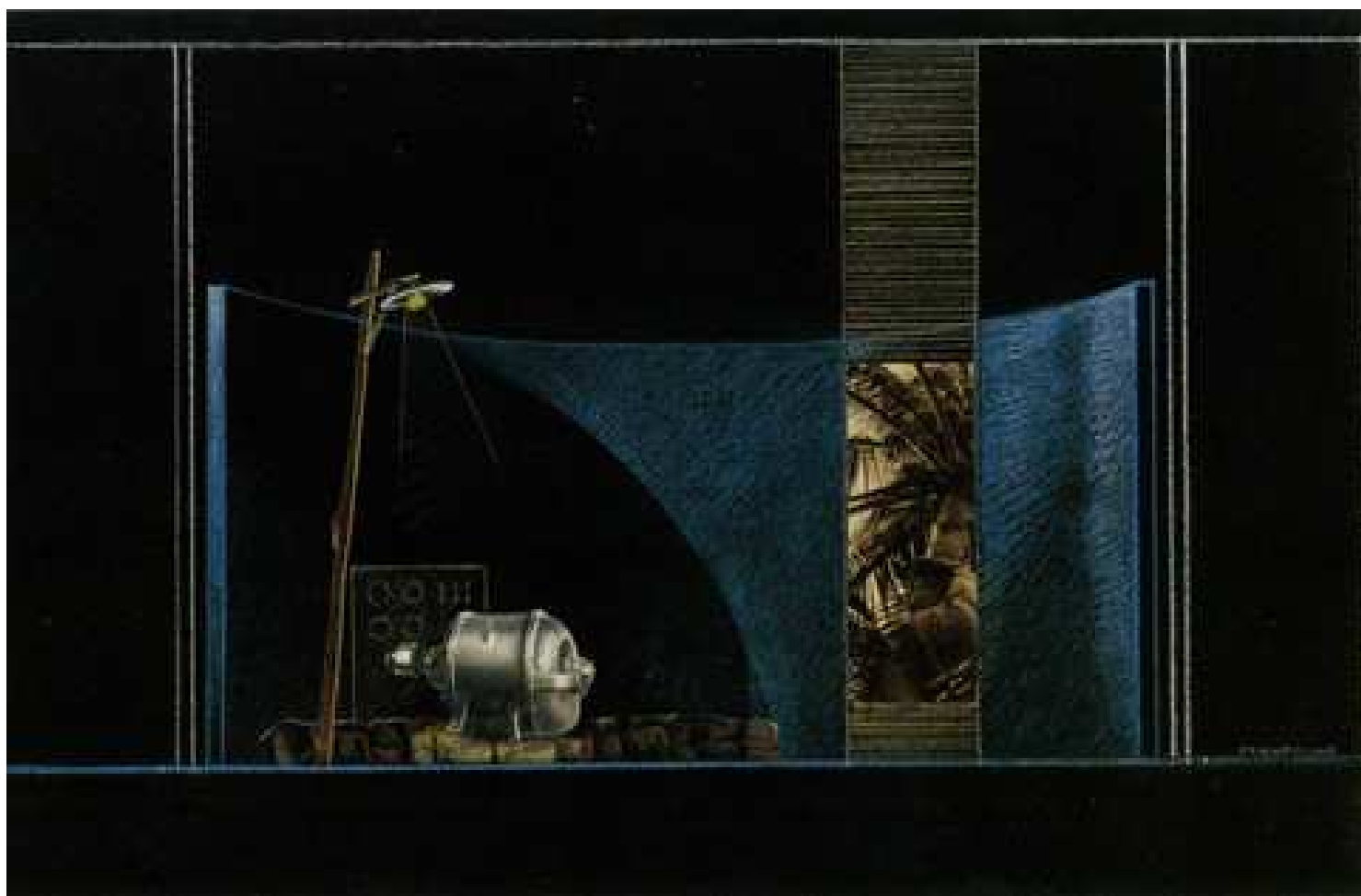


Figura 119 Enrico Prampolini, *Bozzetto per l'allestimento del Padiglione Autarchia*, 1938-39, pastelli e collage su cartoncino nero, 30x48 cm., Collezione privata

²⁰² V. Orazi, *L'ascesa autarchica della Nazione documenta nel padiglione dell'Autarchia*, "La provincia di Como", Como 7 aprile, 1939

III.12. 1939. Esposizione Universale di San Francisco

L'Esposizione Universale di San Francisco²⁰³, altrimenti detta "The Golden Gate International Exposition" aperta il 18 febbraio 1939 si tenne su di un'isola costruita appositamente per l'Esposizione che celebrava, tra le altre cose, due ponti della città di recente costruzione, l'Oakland Bay e il Golden Gate.



Figura 120 Pianta descrittiva di Treasure Island

Treasure Island, (fig. 120) l'isola artificiale, venne costruita appositamente dal governo federale per diventare in seguito un aeroporto per la Pan American Airline Pacific Rim servizio di idrovolanti. A causa di esigenze belliche fu trasformato in una base navale, e rimase tale fino al 1997.

Il padiglione italiano fu affidato all'architetto Alfio Susini e Enrico Prampolini che vi realizzò una decorazione polimaterica di 270 metri quadrati.²⁰⁴ Fig.(121)

²⁰³ <http://www.youtube.com> 1939-1940 San Francisco Golden Gate International Exposition e San Francisco World's Fair 1939

²⁰⁴ "1939 – San Francisco – Esposizione Universale: allestimento e decorazione del Padiglione dell'Italia (in collaborazione con l'architetto Susini). Decorazione Polimaterica di mq 270." in UA 128 Documenti relativi a contatti di Prampolini. Archivio Prampolini Macro



Figura 121 Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di San Francisco

III.13. 1939. Esposizione Internazionale di New York

Nell'aprile del 1939 la New York World's Fair, "Building The World of Tomorrow", apre i cancelli a Flushing Meadows, appena ad est della grande metropoli. Dal giorno dell'apertura fino alle cerimonie di chiusura la Fiera promuove quella che si può senz'altro definire come una delle ultime grandi celebrazioni dell'Era della Macchina, contrassegnata dalla fede cieca nella scienza e nella tecnologia come passaporto per la prosperità economica e per la libertà personale. Considerando la collocazione temporale dell'evento, schiacciata fra il più grande

disastro economico che avesse mai colpito l'America e la crescente tensione internazionale che sarebbe sfociata nella Seconda Guerra Mondiale, "The World of Tomorrow" rappresenta un vero e proprio antidoto alla depressione ed alla confusione imperanti. Fu letteralmente un laboratorio per gruppi di designer industriali che si consideravano contemporaneamente artisti e teorici sociali. Dai piani per il sito della Fiera ai suoi molti prominenti palazzi, il vocabolario stilistico usato fu sempre quello del design moderno ed aerodinamico, che questi progettisti contribuirono a consolidare.²⁰⁵



Figura 122 Michele Busiri Vici, Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di New York, foto da www.casadellarchitettura.it/

²⁰⁵<http://digilander.libero.it/romanoarchives/page14/page14.html>
Word's fair 1939

<http://www.youtube.com/New>

York

La costruzione del Padiglione italiano fu affidata all'architetto Michele Busiri Vici, affiancato dagli architetti Mario Romano e Bruno Ernesto Lapadula. Busiri Vici decide di realizzare un edificio "bianco-azzurro come una casa di Capri"²⁰⁶, preceduto da due porticati che serravano al centro una enorme fontana a gradoni con l'acqua che discendeva da una torre sostenuta da fasci e al cui vertice era posta la statua della dea Roma.²⁰⁷ (fig.122)

All'interno viene allestita una mostra d'arte contemporanea per documentare *"lo svolgimento della pittura e della scultura italiana dall'avvento del governo Fascista ad oggi"*.

Presidente della commissione Belle Arti all'Esposizione di New York è, ancora una volta, Cipriano Efisio Oppo, è probabilmente lui ad invitare Prampolini ad esporre una plastica murale di 75 metri quadrati nella sala del Futurismo.²⁰⁸ (fig. 123).

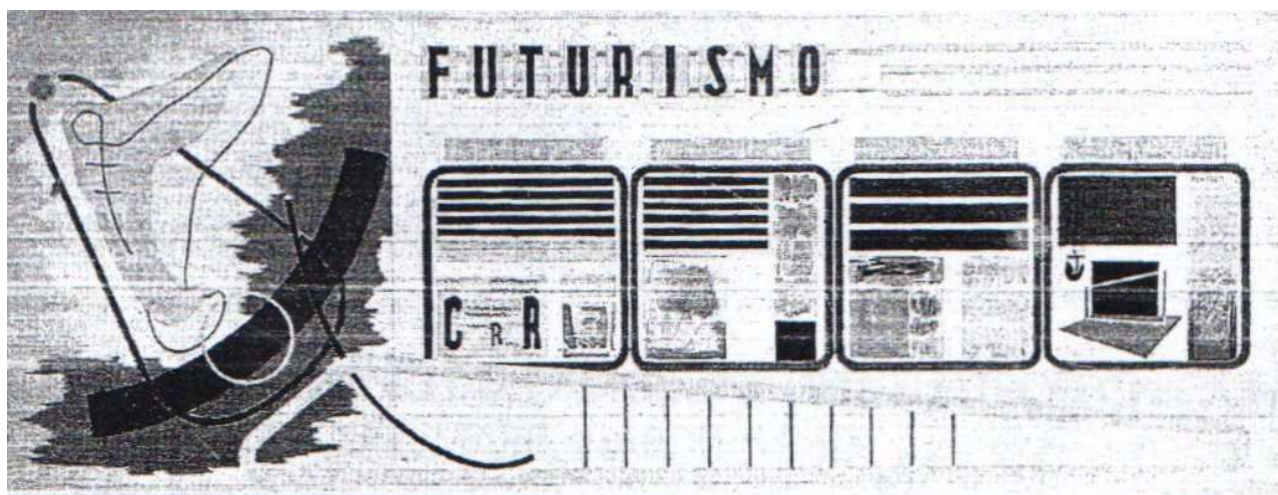


Figura 123 Enrico Prampolini, *Bozzetto per la parete del Padiglione Italiano, Sala del Futurismo, Esposizione Universale di New York, 1938-39, tempera su cartone, 26x64 cm., Collezione privata*

Primo obiettivo del governo Fascista, secondo quanto sintetizzava una delle brochure preparate dal Commissariato Generale per l'Italia all'Esposizione di New York (costituito presso il Ministero degli Affari Esteri) è quello di dare *"una dimostrazione della potenza e dello spirito italiano"* e creare nuove correnti intellettuali e commerciali, non solo fra l'Italia e gli Stati Uniti, ma con tutte le nazioni del mondo, che partecipano alla grande manifestazione

²⁰⁶ C. Cresti, *Architettura e Fascismo*, Vallecchi Editore, Firenze 1986, p. 321

²⁰⁷ cfr. "Architettura", fasc. 7 luglio 1939

²⁰⁸ Le notizie circa la grandezza delle opere dell'artista presentate alle esposizioni americane si evincono da un dattiloscritto, redatto da Vittorio Orazi, con l'elenco delle realizzazioni ambientali di Prampolini. Il documento è conservato presso l'archivio Prampolini, scaff. VII, b.8. c. 5. cfr. Federica Pirani op. cit. p. 299

*internazionale". Accanto allo sforzo di "riacquistare il mercato americano in quei campi ove altre nazioni hanno potuto approfittare della nostra momentanea assenza", c'è anche il desiderio di fare della presenza a New York "l'avanguardia dell'Esposizione Universale" E 42, prevista, nel 1942, per il ventennale della marcia su Roma, "e quindi un ottimo richiamo turistico per il nostro Paese".*²⁰⁹

III.14. 1940. VII Triennale di Arti decorative. Milano

Il 6 aprile del 1940 si apre la VII triennale di Arti Decorative di Milano, la manifestazione si articola in due sezioni, una di architettura e l'altra dedicata alle arti decorative e industriali, suddivisa a sua volta in ventotto rassegne a carattere nazionale e internazionale. In occasione dell'Esposizione viene allestito il Salone d'Onore su progetto di Agnoldomenico Pica come Aula Massima, con interventi di Fausto Melotti e Anita Pittoni. Infine vengono predisposti al primo piano un *Ufficio turistico*, per il servizio di timbratura dei biglietti ferroviari, allestito e ordinato dai futuristi Cesare Andreoni e Enrico Prampolini e un *Ufficio postale*.

L'*Ufficio turistico* viene organizzato inserendo al centro della sala un grande tavolo sormontato da una aeroscultura polimaterica intitolata *Il tempo e lo spazio* formata da una sfera, un orologio, specchi colorati cristalli ed elementi luminosi. Nella parete frontale viene collocata una plastica murale di 18 metri quadrati intitolata *Visione cosmica*.²¹⁰

III.15. 1940. Mostra Triennale delle terre Italiane di Oltremare. Napoli

La I Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare²¹¹ viene ideata e realizzata allo scopo di documentare l'economia delle colonie italiane. L'esposizione è giocata sul costante confronto tra la condizione di questi luoghi prima e dopo la colonizzazione italiana. L'impostazione

²⁰⁹ Archivio Storico-Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Roma, Ministero della cultura popolare, Direzione generale per il servizio della stampa estera, busta 182, Esposizione Internazionale di New York

²¹⁰ cfr. Federica Pirani op. cit. p. 298

dell'allestimento segue il modello della *Mostra della Rivoluzione Fascista*²¹² ossia la creazione di un percorso tematico ed una suddivisione della mostra in diverse sezioni, ognuna delle quali analizza un aspetto del tema dell'Esposizione. All'ideazione di ciascuna sezione collaborano uno storico e uno o più artisti o architetti e insieme ne curano l'allestimento.

Le mostre coloniali riguardano principalmente il settore geografico e sono caratterizzate da un eclettismo nella raccolta di cimeli (foto di esploratori, armi e prodotti locali, spoglie di animali) esposti al fine di dimostrare la ricchezza dei territori conquistati nonché l'esistenza di nuovi territori pronti a farsi conquistare dal "genio italiano". Gli elementi centrali di questi allestimenti sono la fotografia ed in particolare i fotomosaici, che non solo ricoprono intere pareti delle sale espositive ma vengono incorporati nelle architetture, diventando parte integrante del design dell'esposizione. Il settore geografico è destinato a documentare la vita delle diverse regioni dell'impero, da quelle africane, all'Albania e alle isole del Dodecaneso. All'interno della partizione territoriale viene spiegata la molteplicità dei settori della vita di questi luoghi. Gli indigeni in carne ed ossa sono elemento scenico essenziale, le riproduzioni di botteghe artigiane, di abitazioni e ritrovi pubblici, sono la testimonianza della loro "docilità" e disponibilità alla civilizzazione. Il risultato è un complesso di "mostre viventi" che mostra l'Africa come un territorio di avventura, e di ricchezze..

A capo dell'Ufficio allestimenti viene nominato l'architetto Bruno Ernesto Lapadula, che negli stessi anni (1938-1940) è contemporaneamente impegnato, con Giovanni Guerrini e Mario Romano, nel grande progetto del Palazzo della Civiltà Italiana e come abbiamo visto al Padiglione italiano della Fiera Internazionale di New York. Queste esperienze lavorative dell'architetto romano, legate al tema dell' esporre, influiscono non poco nella messa a punto

²¹² cfr.. p. 121

dei criteri adottati per il coordinamento delle realizzazioni allestitivie della Triennale d'Oltremare.

Negli spazi delle mostre merceologico-ideologiche del Settore Produzione e Lavoro furono realizzate originali allestimenti progettate da Enrico Prampolini.

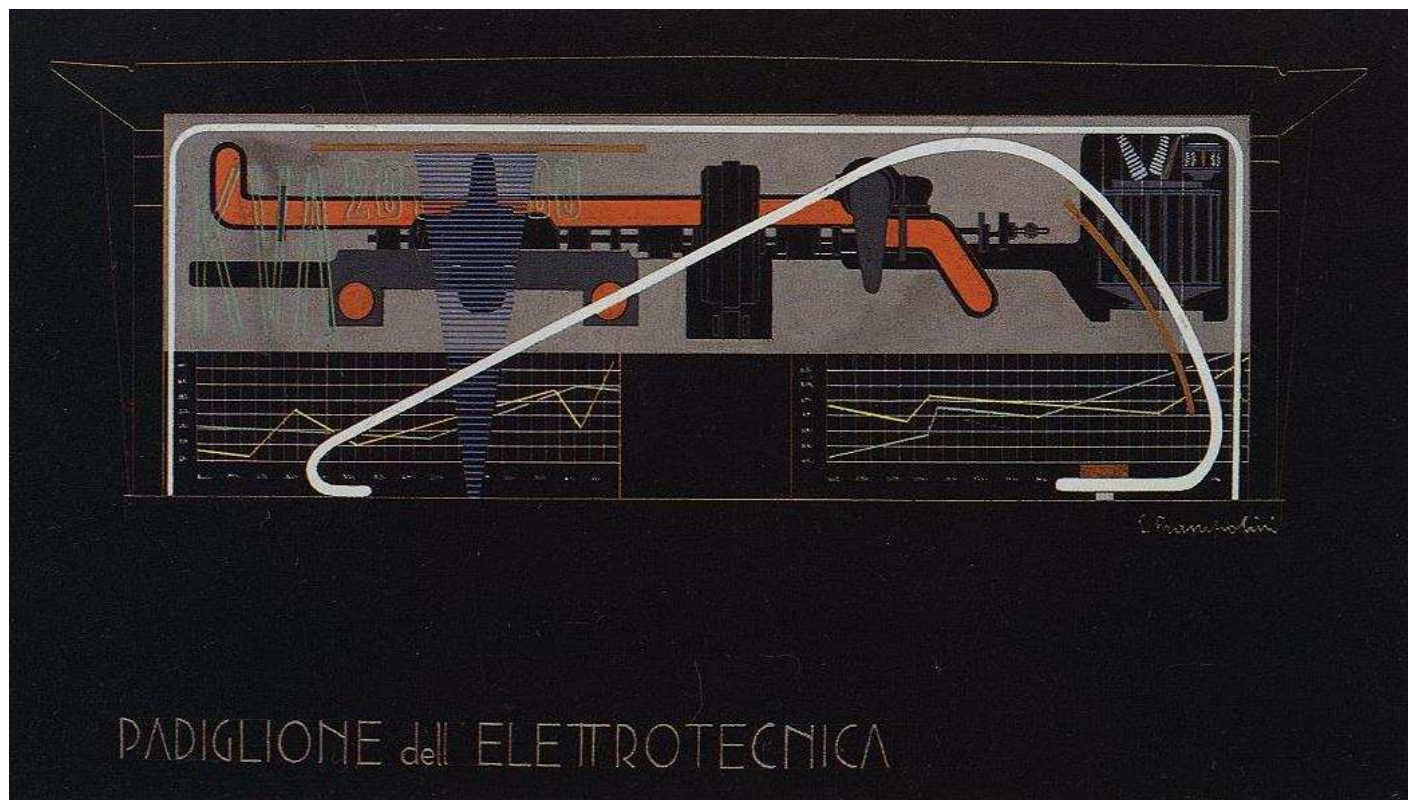


Figura 124 Enrico Prampolini, *Bozzetto per l'interno del Padiglione dell'Elettrotecnica*, 1939 ca., tempera su cartone nero, 48x68,5 cm., Collezione privata

Nella Mostra dell'Elettrotecnica l'esaltazione dello sviluppo tecnologico e della produzione industriale italiana, è ottenuto da Prampolini con la costruzione di una "scenografia" avvolgente che proietta il visitatore in uno spazio dinamico che si allontana notevolmente dalla compostezza formale, seppur plastica, degli allestimenti razionalisti. Una articolata struttura metallica tubolare, posta al centro della sala, inquadra un cono rovesciato spiraliforme, illuminato, simbolo dell'energia elettrica, che si connette tra il "cielo", rievocato nel soffitto da un cerchio di colore chiaro, ed il suolo terrestre, realizzato con un sagomato posto leggermente in sospensione dal pavimento. (fig.124-125)

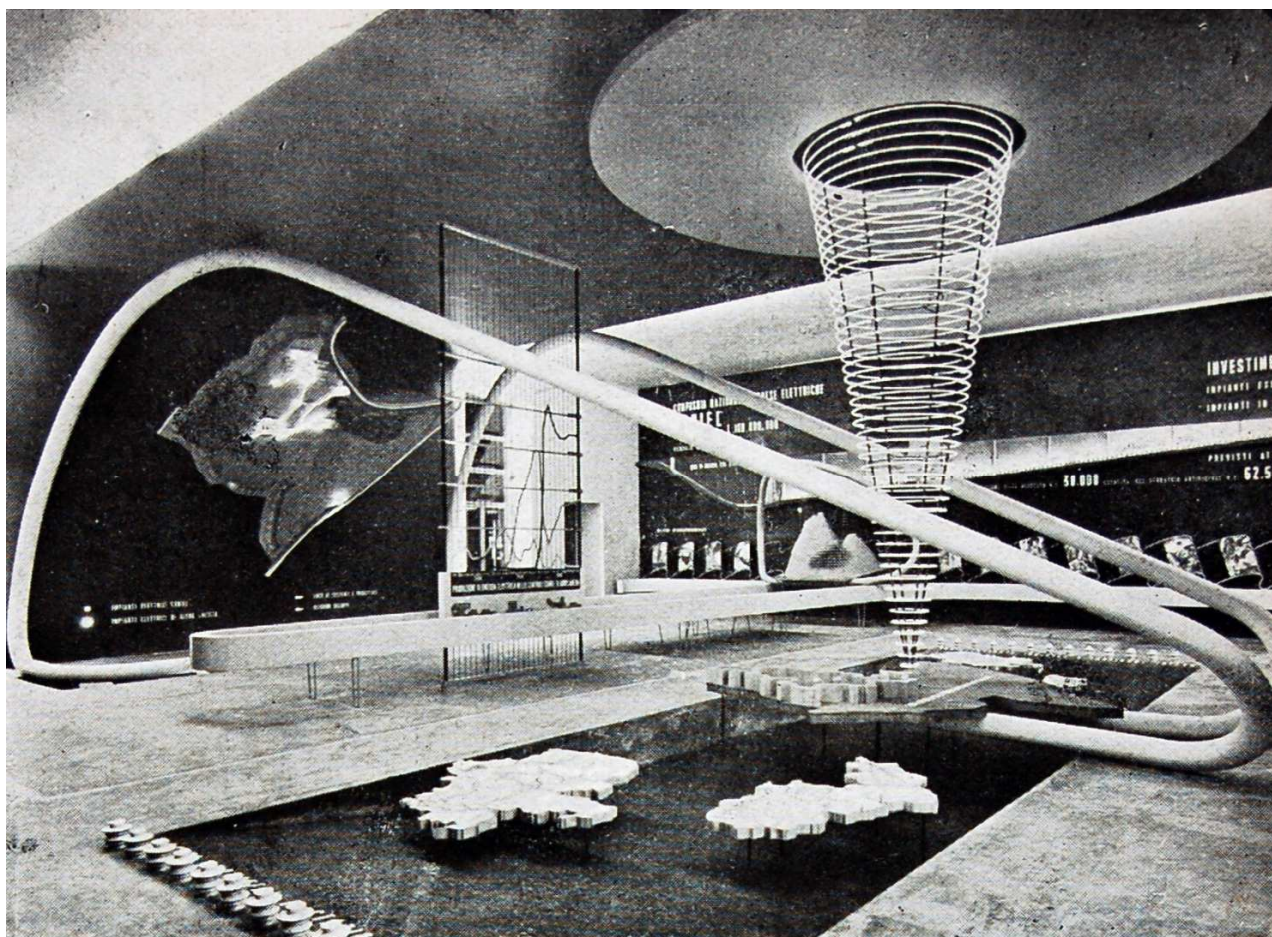


Figura 125 Enrico Prampolini, Padiglione dell'Elettronica, particolare voli fotogrammetrici da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Edizioni del Secolo

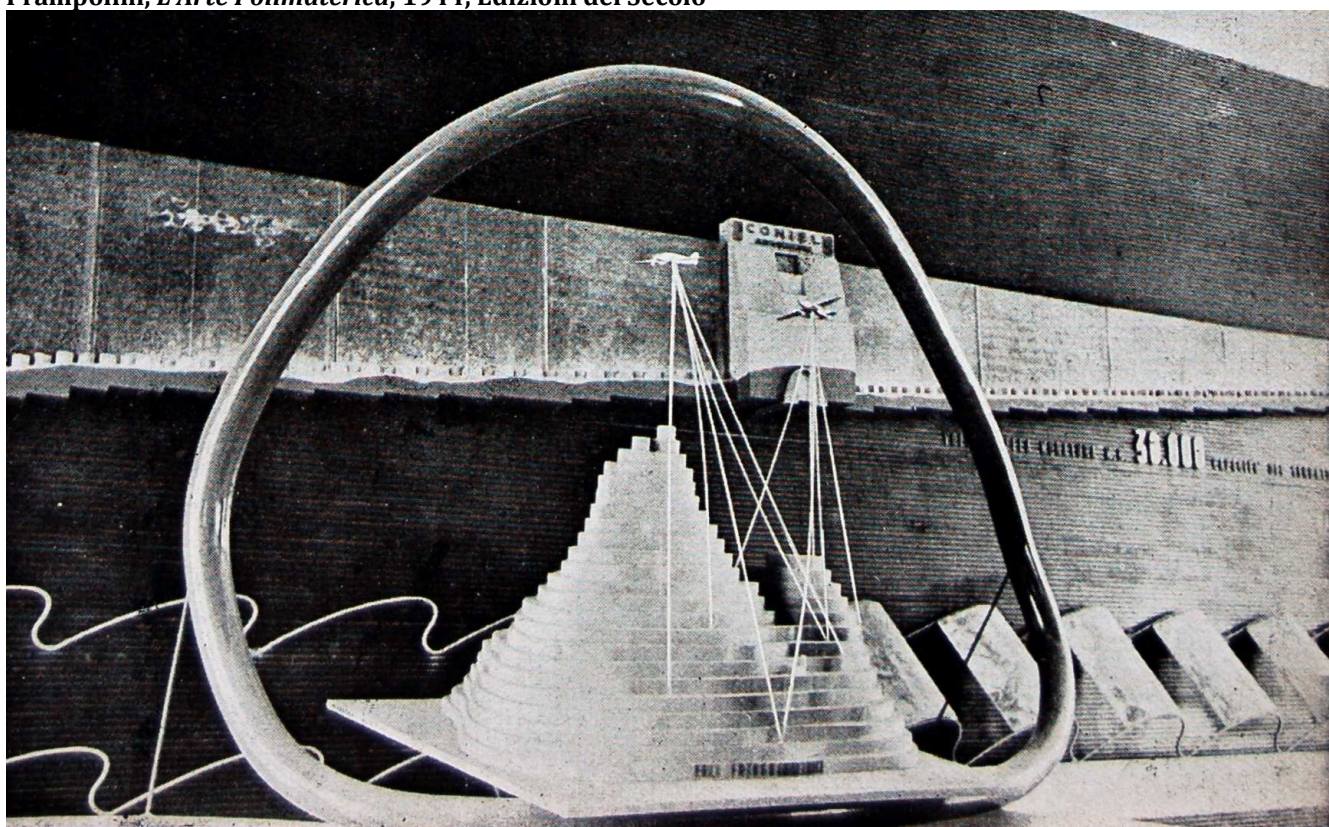


Figura 126 Enrico Prampolini, Padiglione dell'Elettronica, particolare voli fotogrammetrici, da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Edizioni del Secolo

La trasfigurazione simbolica degli elementi plastici della sala prosegue sulle pareti con sagome sintetiche con intensi punti luminosi, le uniche fonti informative sono realizzate con due grandi diagrammi, montati su sottilissime strutture metalliche a griglia, che come prolungamenti della parete laterale creano un originale effetto di trasparenza. (fig.126)

L'allestimento, risulta allineato con le ricerche avanguardistiche dell'artista, in particolare con gli allestimenti realizzati per la VI Triennale di Milano; la Mostra autarchica del minerale italiano; il Padiglione italiano all'Esposizione Universale di San Francisco la Sala del futurismo all'Esposizione universale di New York; la VII Triennale di Milano.

L'avanzata sperimentazione tecnica e la manipolazione dei materiali utilizzati pone questo episodio allestitivo della Triennale d'Oltremare tra i più alti esiti della poetica prampoliniana nell'ambito di mostre ufficiali.

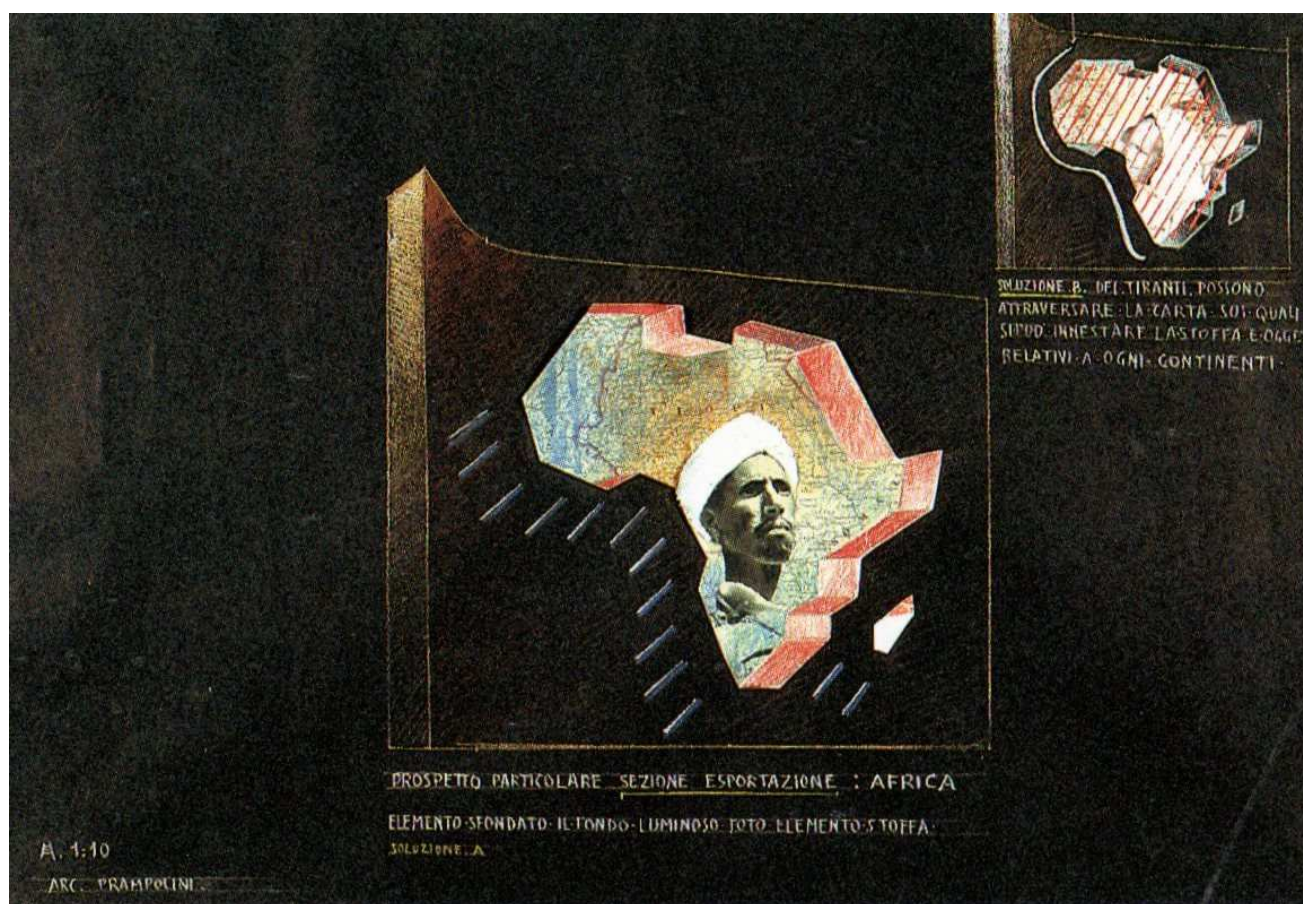


Figura 127 Enrico Prampolini, *Studio per l'allestimento della sezione Esportazione*, 1939 ca., tecnica mista su cartoncino, 48x66 cm., Collezione privata

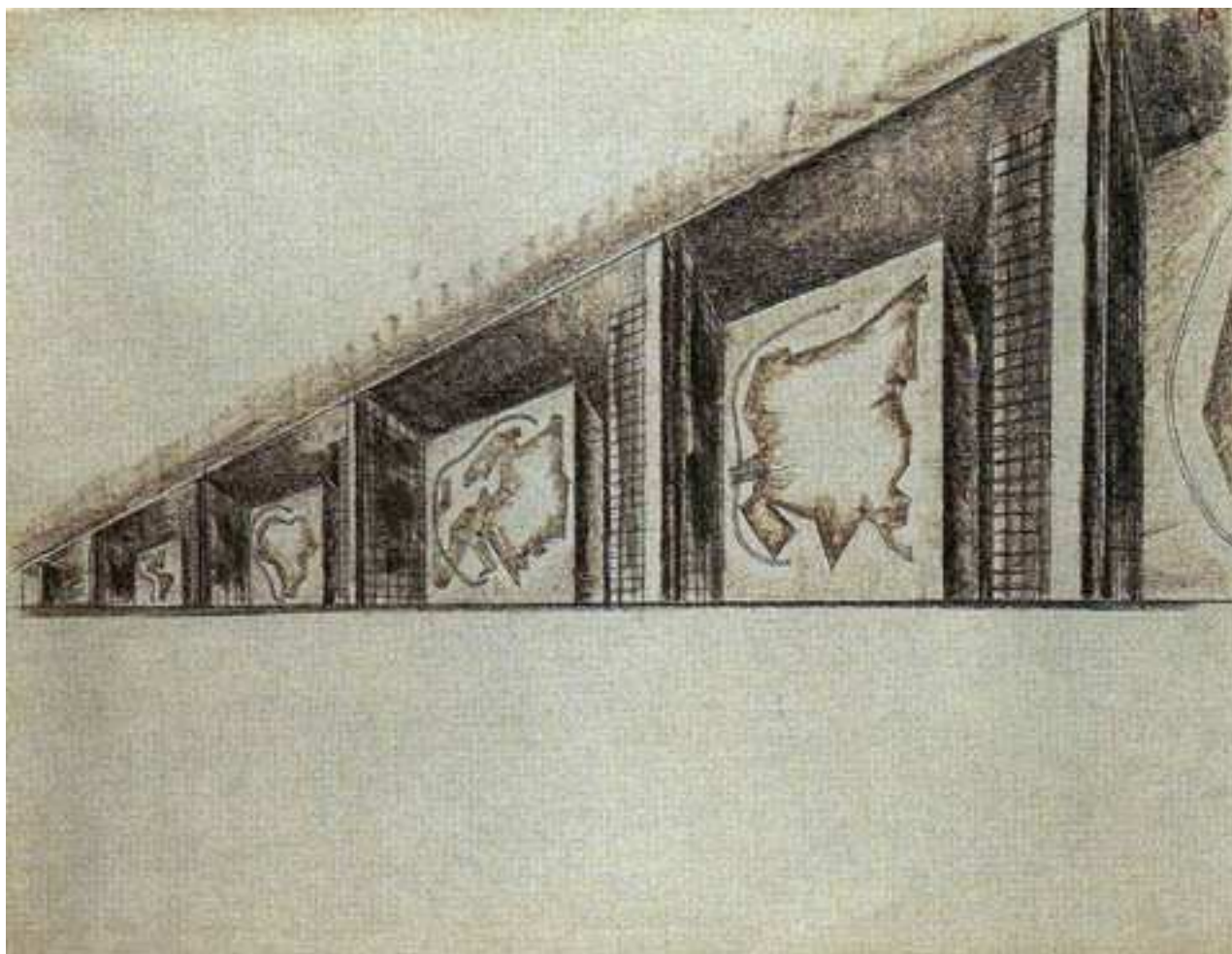


Figura 128 Enrico Prampolini, *Prospettiva per allestimento della sezione Esportazione*, 1939 ca., matita e gessetti su cartoncino, 51x65 cm., Collezione privata

Per il Settore Produzione e Lavoro, Prampolini, realizza anche ambientazioni più "tradizionali", si tratta di allestimenti parietali per la Sezione Esportazione (fig. 127-128) di cui restano alcune testimonianze dei bozzetti preparatori. Progetta pareti con ingrandimenti fotografici e con sagomati in rilievo raffiguranti i cinque continenti, definiti in negativo. Ogni sagoma è coperta da sottili "tiranti", posti in obliquo, a supporto degli oggetti relativi ad ogni continente. Rimangono anche dei progetti per la decorazione del Teatro, purtroppo mai realizzati (fig. 129-130-131). Gli allestimenti della Triennale partenopea, sia quelli di matrice colonialista, sia quelli realizzati secondo la logica modernista dello "spettacolare", sia quelli sperimentali di stampo Futurista non sono lontani da quell'estetica della propaganda rivolta alla diffusione dei miti fascisti per l'educazione delle masse, in questo caso specifico sono finalizzati all'esaltazione del mito dell'impero e della conquista coloniale.



Figura 129 Enrico Prampolini, *Progetto C per la decorazione del Teatro*, 1939 ca., tempera su carta, 51x135,5 cm., Collezione privata

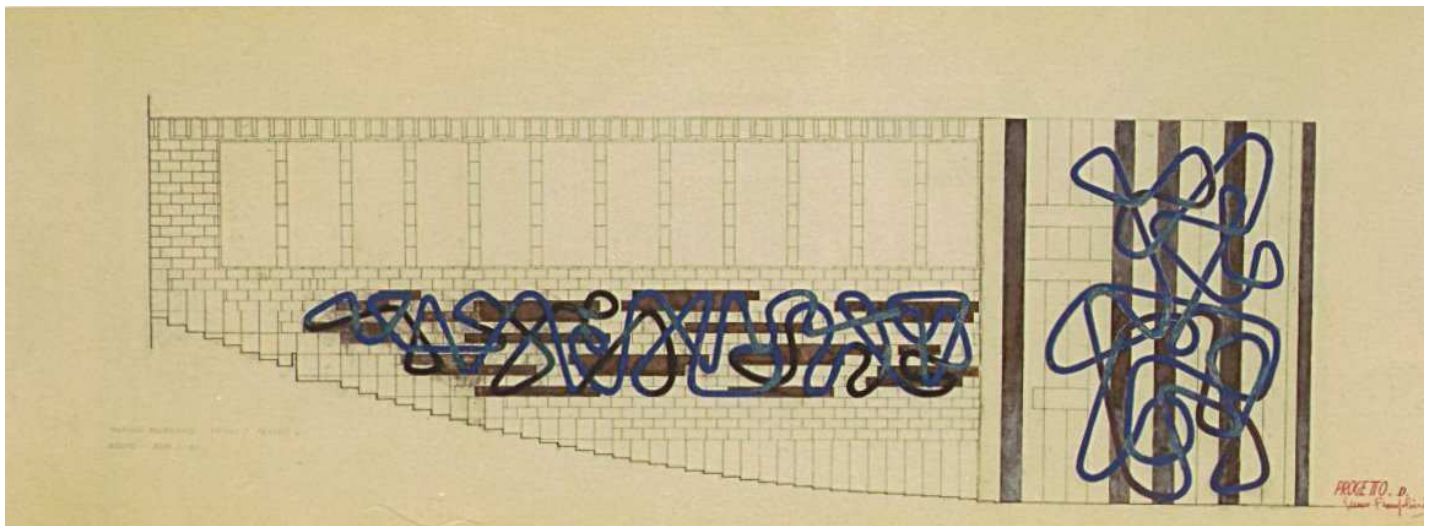


Figura 130 Enrico Prampolini, *Progetto D per la decorazione del Teatro*, 1939 ca., tempera su carta, 51x133 cm., Collezione privata

A riguardo è significativa la ricerca di equilibrio compositivo tra "nudità architettonica" ed "eccesso decorativo" di Carlo Cocchia nella progettazione del Ristorante della Piscina in cui l'architetto, già pittore circumvisionista, propone per l'edificio un'originale interpretazione sul tema della mediterraneità. L'insieme architettonico è composto da un lungo terrazzo, interrotto da una parete cieca, collegato ad una rampa di scale che non impedisce lo spettacolo che offre la visione d'insieme della zona nord del complesso espositivo. All'imperativo autarchico che impedisce di creare, con la tessitura dell'involucro architettonico, la definizione dei caratteri decorativi, Cocchia risponde con il ricorso alla

plastica murale futurista: sulla grande parete cieca (la lunga facciata rivolta verso il Palazzo dell'Arte-Teatro Mediterraneo) fu posta una decorazione murale che testimonia, per la prima volta nella città partenopea, della capacità di intervento ambientale delle composizioni polimateriche futuriste. (fig. 132)

La rappresentazione, d'effetto pittorico-plastico, intitolata *Ritmi africani* (10 m di altezza per 30 di lunghezza) ritrae una scena di vita quotidiana in un villaggio africano. Ambientata su rosse e sinuose dune attraversate da cammelli, sul lato destro della composizione, dal basso verso l'alto, si vedono una serie di cacciatori, un toro e una serie di portatori di prede.

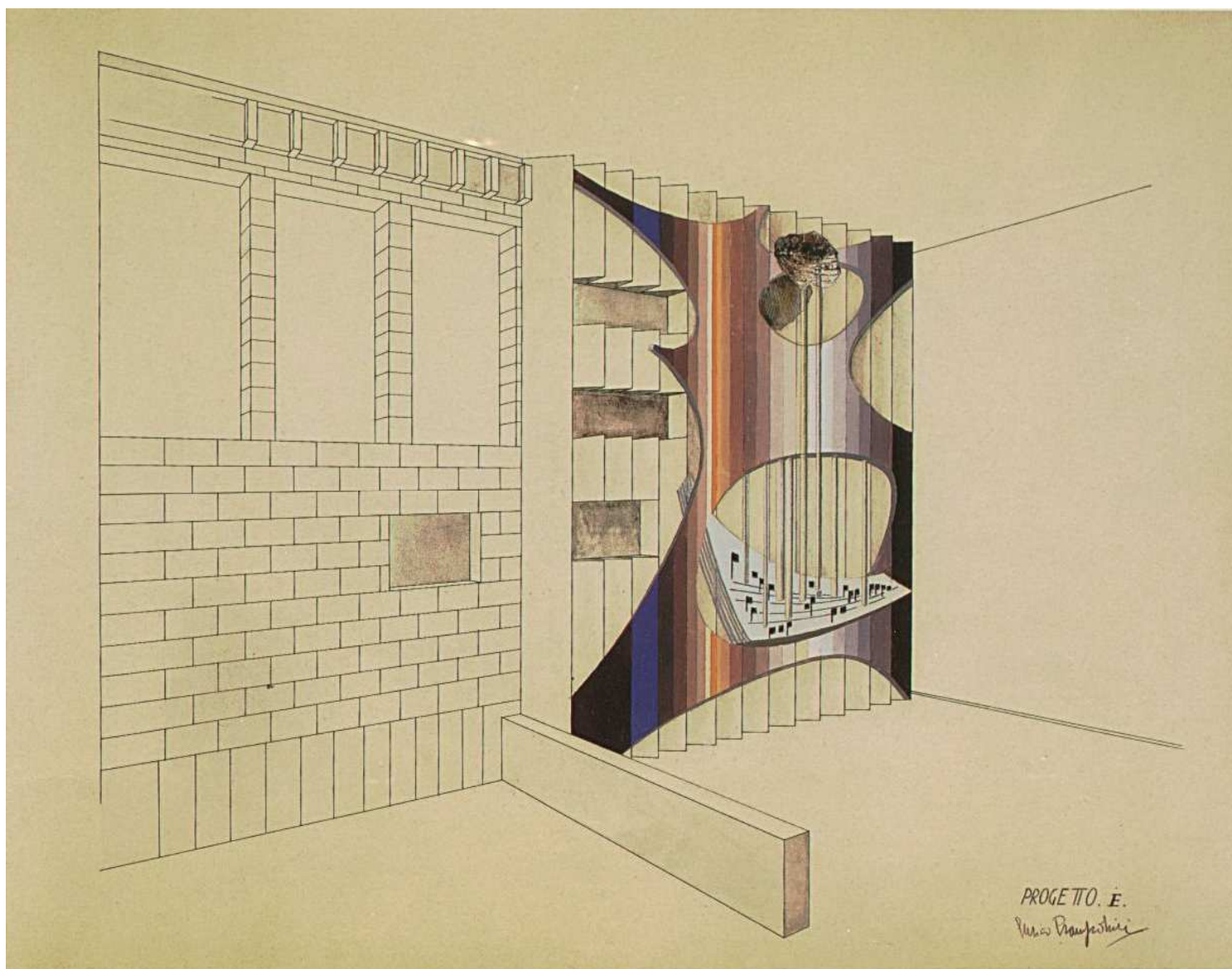


Figura 131 Enrico Prampolini, *Progetto E per la decorazione del Teatro*, 1939 ca., tempera su cartoncino, 50,5x70,5 cm., Collezione privata

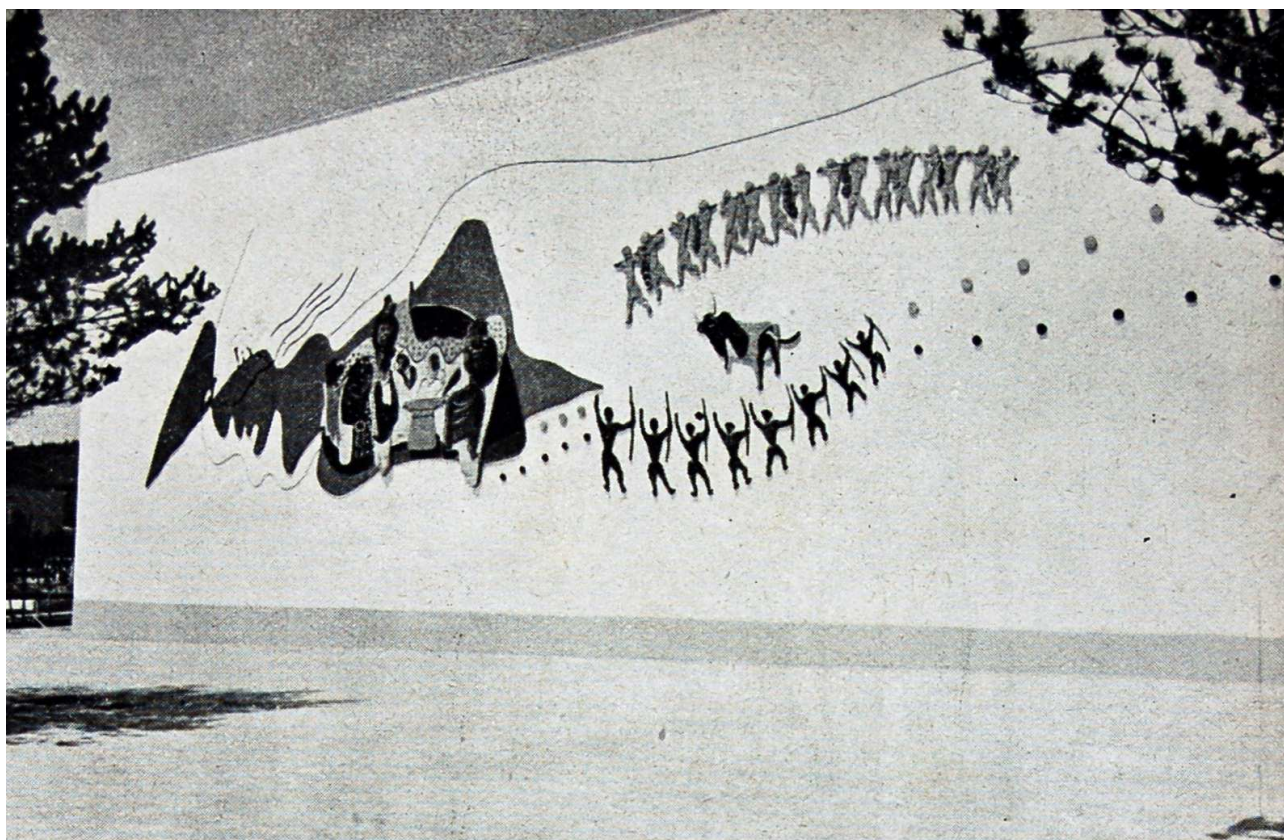


Figura 132 Enrico Prampolini (progetto) Tullio d'Albisola (realizzazione), *Ritmi africani*, 1939-40, terra refrattaria e stucco policromo, 10x30 m.

L'atmosfera rarefatta del deserto è accennata da morbide linee che circondano e attraversano le dune. La decorazione, in terra refrattaria e stucco policromo, è eseguita da Tullio d'Albisola su disegno di Enrico Prampolini. Il soggetto africano era già stato sviluppato da Prampolini nei sei pannelli realizzati per il ristorante del padiglione italiano nell'Exposition Internationale Coloniale di Parigi²¹³. *Ritmi Africani* riprende, al di là del tema coloniale, la poetica prampoliniana della trasformazione dello spazio in "ritmo", un ritmo generatore di vita e di materia.

Il problema del rapporto fra architettura e decorazione nel Ristorante della piscina, viene affrontato in maniera "integrale" nel numero di ottobre del 1941 della rivista "L'Architettura Italiana", che presenta una dettagliata descrizione del Ristorante della Piscina con piante, sezioni ed immagini dell'edificio dove accanto al dettaglio architettonico si evidenzia quello

²¹³ Cfr. cap. III par. 3

decorativo²¹⁴. Le decorazioni ceramiche (interne ed esterne) di edifici e padiglioni, che si "esprimono" a favore di un ritorno all'artigianato tradizionale e confermano che era compatibile con le ambientazioni moderne, possono essere considerate il contributo più significativo ed originale della Mostra partenopea al "dibattito" sul rapporto tra arte ed architettura.

III.16. 1941. Esposizione E42. Roma

*"L'idea di imbandire a Roma nel 1942, primo ventennale del Fascismo, una esposizione Internazionale e Generale (cioè Universale, di tutti i Popoli e di tutte le Materie) nacque dallo spirito del duce, non già nel giugno dell'anno 1936, quando fu inoltrata, com'è noto, la domanda ufficiale, ma nella primavera dell'anno 1935-XIII, in piena guerra abissina, mentre gravavano sull'Italia le Sanzioni e mentre l'avvenire era forse incerto nello spirito di molti ma non nel Suo. (...) Il tema stesso dell'Esposizione: "Olimpiade della Civiltà", ne annuncia il programma, che è quello di presentare organicamente e quanto più compiutamente possibile, l'attività svolta dai vari popoli nel dominio materiale ed in quello spirituale. (...) Geniale fu la decisione di S. E. il capo del governo di associare l'idea dell'E.42 a quella dei futuri sviluppi dell'Urbe, facendo sì che l'E.42 possa essere successivamente trasformata nel cuore di un grande futuro quartiere cittadino. (...)"*²¹⁵

"(...) nel 1941 l'Italia, giunta alla piena maturità della struttura politica sociale, economica ed artistica ond'essa è stata forgiata dall'Idea Fascista, dimostrerà al Mondo le conquiste realizzate in venti anni di azione continua, intensa e profonda: sarà felice di poter paragonare l'opera sua con quella svolta dalle altre Nazioni. Ma il programma dell'Esposizione si estende, secondo l'espressione del sen. Cini, a valorizzare "il progresso tecnico scientifico e spirituale dell'Umanità, cioè a mettere in luce il contributo che ogni popolo ha portato all'incivilimento universale, dai tempi più remoti ad oggi". (...) Avvenimento sommamente importante dunque sotto l'aspetto

²¹⁴ «L'Architettura Italiana», a. XXXVI, n. 10, ottobre 1941 S. Lattes & C. Editori Torino

²¹⁵ L'Esposizione Universale 1942, in "Architettura" a. XVII, n. 12, n. speciale, dicembre 1938

politico e sotto quello artistico; ad esso gli italiani tutti, e gli Architetti in modo particolare, vogliono fin d'ora la loro più appassionata attenzione, pronti ad offrire senza risparmio il loro contributo di idee e di energie, rispondendo in questo all'appello loro rivolto dal Commissario Generale."²¹⁶

La mostra, pensata e ideata come il più ambizioso e prestigioso progetto di autorappresentazione del regime e come definitiva conferma del suo consolidamento politico, dieci anni dopo la Mostra della Rivoluzione, avrebbe consentito ai visitatori italiani e stranieri *"di avere un'idea quanto mai intera delle arti italiane"*.²¹⁷

Sono almeno un centinaio gli artisti chiamati a collaborare al programma della decorazione artistica dell'E.42²¹⁸.

L'E.42, che dovrebbe presentare all'opinione pubblica mondiale le realizzazioni del regime Fascista nel ventennale della sua costituzione, assume dunque quello dell'arte come uno dei grandi temi dell'esposizione.

Oppo, ancora una volta uno degli attori principali, si destreggia con abilità, riguardo agli inviti, tra elenchi di artisti compilati e trasmessi dal sindacato, tra segnalazioni e rapporti amicali, tra esigenze di visibilità da assicurare alle varie tecniche: sculture, pitture murali, mosaici, vetrate, tarsie marmoree, arazzi ceramiche, non esclude i Futuristi, chiamando - per assegnazione diretta - Prampolini e Depero a decorare con due mosaici in diretto dialogo visivo.

Prampolini²¹⁹ realizza un grande mosaico in pietre policrome da collocarsi sulla parete esterna del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, l'opera intitolata *Corporazioni*(fig.133), viene eseguita dalla Cooperativa mosaicisti di Roma e di fronte, a decorare il Museo delle

²¹⁶ Pano dell'esposizione di Roma 1941, in "Architettura", a. XVI, fascicolo 4, aprile 1937

²¹⁷ C.E. Oppo, *L'Arte nell'Esposizione*, in "Civiltà", a. II, n. 5, 21 aprile 1941, p. 9

²¹⁸ Cfr. M. Calvesi - E. Guidoni - S. Lux (a cura di) *E 42 utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Venezia, Marsilio, 1987

²¹⁹ F. Pirani, *Fortunato Depero Le Professioni e Le Arti*, Ib. p. 407

Scienze viene collocato il mosaico disegnato da Fortunato Depero²²⁰ dal titolo *le Professioni e le Arti* (fig.134).



Figura 133 Enrico Prampolini, *Le Corporazioni*, mosaico, 1941, Istituto centrale per la Demoetnoantropologia, Roma

Nel mosaico di Prampolini quattro figure antropomorfe, identificate dalle scritte esplicative, simboleggiano il credito, il commercio, l'agricoltura e l'industria mentre una griglia geometrica con gli emblemi delle corporazioni fa da sfondo.

Il loro significativo posizionamento interrompe la rigidità delle strutture architettoniche perentoriamente geometriche, modulando luministicamente ed esaltando spazialmente le superfici troppo dure e nette con effetti coloristici e formali vivi: la consonanza dei mosaici con i moduli architettonici infatti consente la reciproca trasmissione di valori plastici tra progetto architettonico e segno musivo.

²²⁰ F. Pagnotta, *Prampolini Le Corporazioni*, Ib. p. 387

Le note coloristiche offerte dalla mutevolezza cromatica notevole, data dal variare della luce nelle ore del giorno e delle stagioni, come degli spostamenti dell'osservatore e dai riflessi e rimandi sfavillanti delle tessere in una dinamica ambientale e atmosferica, concorrono a determinare efficacemente lo spazio.

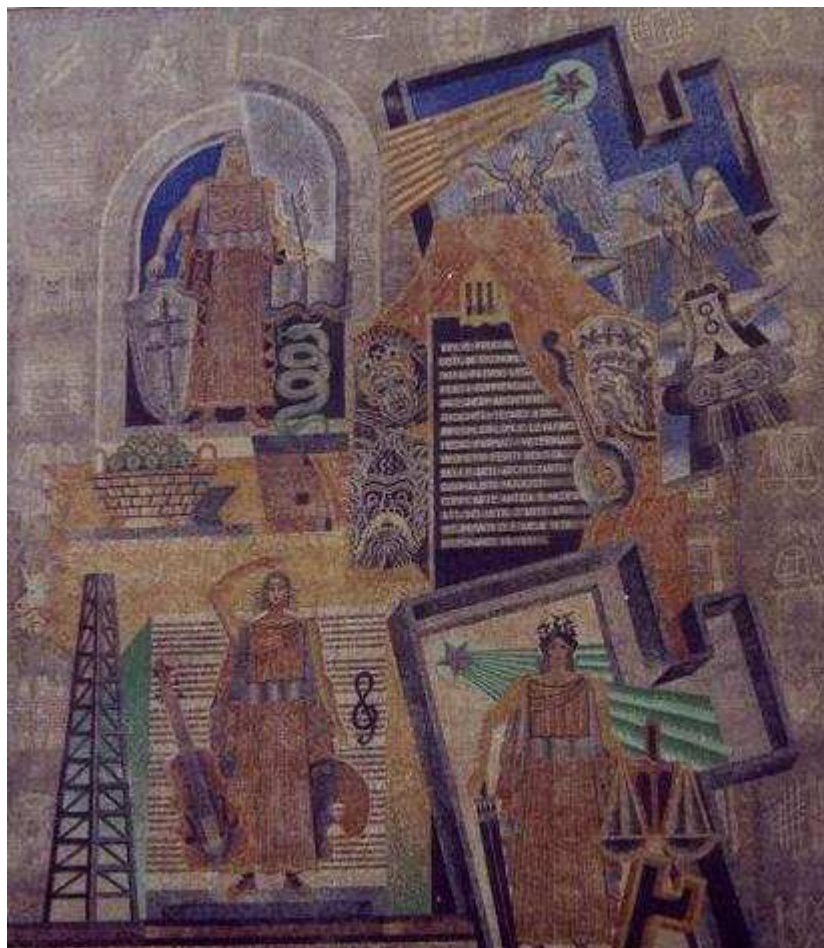


Figura 134 Fortunato Depero, *Le Professioni e le Arti*, 1940, mosaico, Museo Pigorini, Roma

Le due opere si pongono come contatto attivo in un ideale dialogo tra i due edifici, come in un dialogo tra Arte e Scienza in una sintesi collaborativa tendente ad esaltare il ruolo artistico autonomo e originale del mosaico dei nostri giorni come fondamento estetico funzionale e farne il protagonista di un luogo definito proprio dalla sua presenza.

Mentre fervono i lavori di costruzione dell'E42, una serie serrata di drammatici eventi subentra a rendere impossibile lo svolgimento della grande esposizione. Nel settembre del 1939 inizia il conflitto che si estenderà progressivamente all'intero pianeta; il 10 giugno l'Italia entra in guerra contro la Francia e l'Inghilterra.

L'immenso cantiere viene abbandonato. L'E42 diviene teatro di combattimenti e vi si accampano prima le truppe tedesche, poi quelle alleate.

Capitolo IV

La plastica Murale negli edifici pubblici e privati

IV. 1. Le prime ambientazioni futuriste e le "Case d'Arte"

Come abbiamo avuto modo di analizzare nei capitoli precedenti che la formula arte-vita significa per i futuristi volontà di inerenza nel vissuto quotidiano, fra configurazione dello spazio urbano, edilizio e comportamentale, nell'intenzione di provocare un'attivazione di capacità emotivo-immaginativa e di consapevolezza creativa individuale. Aspirano da subito alla trasformazione creativa in ogni aspetto della realtà, dall'immagine della città all'architettura, all'ambientazione della scena teatrale alla natura artificiale, agli allestimenti, dalla pittura e scultura in chiave di dinamismo plastico ai "complessi plastici", dall'arredamento, al vestito, agli oggetti d'uso, dalla pubblicità all'immaginazione tipografica.

La ricerca quindi, dal lancio del manifesto di Balla e Depero *Ricostruzione Futurista dell'Universo* ²²¹, è mirata alla totalità, in un coinvolgimento onnicomprensivo, con la sua molteplicità di proposizioni operative, a volte volutamente esasperate nella formulazione. I futuristi cercano in ogni modo di far entrare l'arte nella vita, tramite l'uso di pratiche e mezzi quotidiani per arrivare all'arte applicata. Come scrive Celant: *"Sono i futuristi a proporre agli inizi del secolo, un salto scalare che incrina le strutture monolitiche o ridotte del quadro e della scultura per includere il contesto ambientale. L'atteggiamento che assumono di fronte al mondo è infatti quello esplicitamente inglobante, di un libero potere sulle cose e l'energia che le attraversa. Alla ricerca di una nuova realtà sensoriale, i futuristi producono gruppi ed insiemi di materiali dai "complessi plastici" alle "camere tattili", che formano un'unità sintetica di totalizzante pratica tra arte e vita."*²²²

²²¹ Cfr. capitolo I

²²² G. Celant, 1977, *Ambiente/Arte dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, Edizioni la Biennale di Venezia, p. 8

L'ambientazione futurista rappresenta la prova della possibilità di una *Ricostruzione Futurista dell'Universo* praticabile, Crispolti scrive infatti *"L'origine dell'ambientazione futurista è in quel nodo sul quale riposa tutta la teorizzazione stessa della Ricostruzione Futurista dell'Universo"*²²³

Su queste basi, sin dal 1918, sorgono un po' in tutt'Italia varie "Case d'Arte" d'impronta futurista.²²⁴ L'attenzione viene rivolta alla creazione di atelier per la produzione di opere di artigianato artistico. Non è il segno di una semplice applicazione decorativa dei principi futuristi ma di una nuova prospettiva di ricerca, l'apertura di un nuovo capitolo in cui si acquisisce la consapevolezza della necessità espansiva della *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, in cui gli ambienti della vita quotidiana siano tutti tesi in una continua sollecitazione inventiva.

A Roma c'è "Casa Balla"; i primi interessi di Balla verso l'arredo e il design coincidono con il periodo passato a Düsseldorf nel 1912 quando attende alla ridefinizione degli interni di casa Lowenstein²²⁵ (fig.135), ed in seguito quando progetta per la figlia Elica la "Camera dei Bambini" nel 1914 dove i mobili diventano addirittura personaggi; nel 1920 c'è il grande impegno di Casa Balla in Via Porpora 2 del quale non rimangono che poche immagini della decorazione murale e la descrizione di Francesco Cangiullo *"(...)La casa di Balla tutta iridescente e scintillante di colori, dai vetri fracassati dal sole da tutte le parti, in tutte le ore, (...) il suo studio ingombro di quadri geniali, di costruzioni dinamiche, di svariate architetture diaboliche, fantastico in ogni magia... La camera da pranzo con i piatti gialli, verdi, rossi, le tazze*

²²³ E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, op. cit. p. 265

²²⁴ cfr D. Fonti., *Dalle botteghe d'arte alle "Case d'Arte". Il rilancio dell' "oggetto d'artista"*, in G. Belli, 1992 *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero, 1920-1942*, Edizioni Charta Rovereto, pp. 47-72 e A. M. Ruta, 1985 *Arredi Futuristi-Episodi delle Case d'Arte Futuriste Italiane, Novecento*, Palermo

²²⁵ cfr M. Fagiolo dell'Arco, *Omaggio a Balla*, Roma, Bulzoni, 1967, p. 41

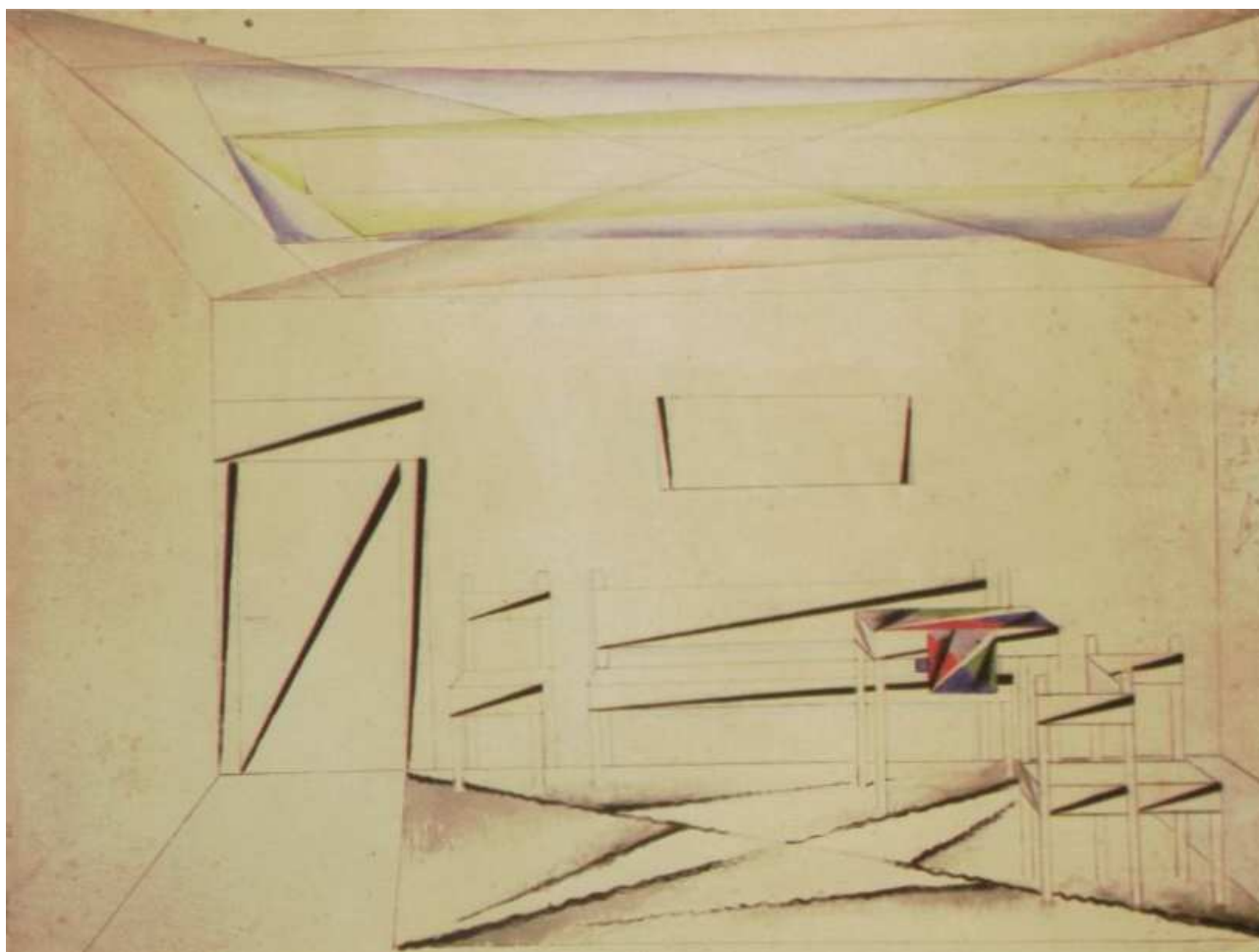


Figura 135 Giacomo Balla, *Studio di arredamento per casa Lowenstein a Düsseldorf*, 1912, inchiostro e tempera su cartoncino, Collezione privata

*viola, lilla, le mensole smaglianti di lacche multicolori Tutto un campionario fiammante di colori in quella casa! (...)*²²⁶; ben diversa è la ricostruzione che possiamo fare del lavoro realizzato per la casa di via Oslavia di cui sono rimaste alcune immagini a colori (fig.136).

Ancora a Roma la "Casa d'Arte Italiana" di Prampolini e Recchi, quella di Anton Giulio Bragaglia in via degli Avignonesi, dove Balla realizzò il soffitto luminoso (fig. 137) della Sala Futurista allestita da Virgilio Marchi²²⁷ (fig.138). A Palermo il laboratorio di Pippo Rizzo, a Bologna quello di Tato, e infine la più importante nel 1919 la "Casa d'Arte Futurista Depero"

²²⁶ F. Cangiullo in *Le serate futuriste*, Milano, Ceschina, 1961, pp. 121-122, cfr. Crispolti E. *Ricostruzione Futurista dell'Universo* op. cit., p. 273.

²²⁷ "Dal punto di vista artistico noi costruivamo per la prima volta in Italia una solida e praticabile architettura futurista assolutamente nuova e rispondente alla suggestività del luogo notturno" V. Marchi in *Architettura Futurista*, op. cit., p. 91



Figura 136 Giacomo Balla, Casa Balla in Via Oslavia, foto da <http://www.differenza.org/>



Figura 137 Giacomo Balla, *Soffitto luminoso della galleria Futurista nella Casa D'arte Bragaglia, Roma*, da "Noi" s. II, a. I, n. 1, Aprile 1923, p. 11

certamente una delle più longeve e più prolifiche, grazie alle continue e indovinate ideazioni dell'artista, si occupa di pubblicità, arte del tessuto (cuscini, arazzi, abiti), arredo d'interni e architettura pubblicitaria. Fortunato Depero più di ogni altro artista, sente fortissima la necessità "applicativa" delle nuove formulazioni contenute nel manifesto *Ricostruzione Futurista dell'Universo*. Sente la necessità di uscire dallo stretto ambito delle gallerie e dei musei o

di esercitarsi in sterili sperimentazioni tanto eclatanti quanto effimere. E, dato il suo spiccato carattere operativo, l'ideale banco di prova per verificare l'effettiva proliferazione dell'idea futurista non può che essere quello delle arti applicate. *"Scopo di questa mia industria d'arte, che si limita per ora alla produzione di arazzi e cuscini, è in primo luogo di sostituire con intenzioni ultramoderne ogni tipo di arazzo-gobelin, tappeto persiano, turco,*

*arabo, indiano che invade oggi qualsiasi distinto ambiente; in secondo luogo e di conseguenza al primo, è di iniziare una necessaria e urgente creazione di un ambiente interno, sia salotto, sia salone teatrale o d'hotel, sia palazzo aristocratico, ambiente corrispondente ad una moda contemporanea, atto a ricevere poi tutta l'arte d'avanguardia che oggi è nel suo pieno sviluppo."*²²⁸



Figura 138 Virgilio Marchi, Bar Futurista nella Casa D'arte Bragaglia, Roma, da "Noi" s. II, a. I, n. 1, Aprile 1923, p. 11

Non è un caso se i protagonisti dell' "ambientazione" futurista siano proprio Balla e Depero, gli autori del manifesto del 1915. Ritengo che le "Case d'Arte" possano essere considerate le prime significative aperture ad una creatività che investirà la sfera del quotidiano a cui seguiranno le prime ambientazioni futuriste precorritrici delle ricerche di una decorazione architettonica con la plastica murale.

²²⁸ Depero e la sua casa d'arte, catalogo della mostra a Milano, Galleria Centrale d'Arte, Palazzo Cova, 29 gennaio - 20 febbraio 1921 in M. Scudiero, *Depero futurista*, catalogo mostra, Torino, Milano, Electa, 2004 p. 20 e in E. Godoli, *Dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 2001, p. 233.



Figura 139 Il Laboratorio della Casa d'Arte Futurista Depero a Rovereto, foto da Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento, Legione trentina, 1940.

Prenderò ora in esame le più note realizzazioni ambientali futuriste per comprendere l'avanzamento delle ricerche futuriste nel percorso che li portò alle prime vere e proprie decorazioni parietali in plastica murale.

IV.1.1 1921. Bal Tic- Tac. Roma

Nel 1921, Balla è impegnato nella realizzazione del Bal Tic Tac, "*grandioso locale per balli notturni futuristicamente decorato da Balla*"²²⁹ oggi distrutto. Riceve nel 1921 l'incarico dalla ditta Bondi & Co. di "*decorazione e assistenza dei locali del Bal Tic Tac*"²³⁰ in via Milano a Roma, così descritta da Crispolti: "*L'unica ambientazione futurista di Balla in un locale pubblico. Le pareti del Bal Tic Tac erano affrescate con motivi di ballo, secondo una sintesi di*

²²⁹ F. T. Marinetti: "Il Futurismo" a. I n. 2, Milano, 1 giugno 1922, e "Noi", a. I n. 3-4, Roma, giugno-luglio 1923

²³⁰ *Con Balla*, 1986 a, p. 111 in M. Fagiolo dell'Arco *Balla a sorpresa. Astrattismo dal vero, decor pittura, "realtà nuda e sana" 1919-1929*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2000, p. 77



Figura 140 Giacomo Balla, particolare della balconata del Bal Tic Tac, da "Noi" s. II, a. I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 8

*forme piane e campiture cromatiche uniformi: danzatori e danzatrici, lungamente studiati per cogliere le linee di movimento ed i profili essenziali. (fig. 140-141-142) All'esterno Balla aveva immaginato una scattante insegna luminosa, ugualmente con ballerini, e che tuttavia, a quanto pare, fu proibita dai vigili del fuoco per scrupoli di sicurezza o per pubblico decoro. e inoltre un lampione veramente colorato".*²³¹ Partendo dal motivo della sintesi dinamica del movimento delle danzatrici crea delle decorazioni spaziali in fil di ferro raggiungendo un'eccezionale sintesi astratta. Disegna ogni piccolo dettaglio dell'arredo con un acceso gusto decorativo creando uno spiazzamento immaginativo totale. In un articolo de "Les Tablettes" del 1921 si legge "(...) Les murs eux-mêmes semblent danser (...) "²³²

²³¹ E. Crispolti., *Bal Tic Tac a via Milano* in "Palatino", settembre -dicembre pp. 222-227 cfr. ib. e E. Crispolti, *Il Mito della Macchina*, op. cit.

²³² C., Caillot *Le Bal Tic Tac*, in "Les Tablettes", Parigi 1921 cfr. Crispolti E. *Ricostruzione...* op. cit. p. 271

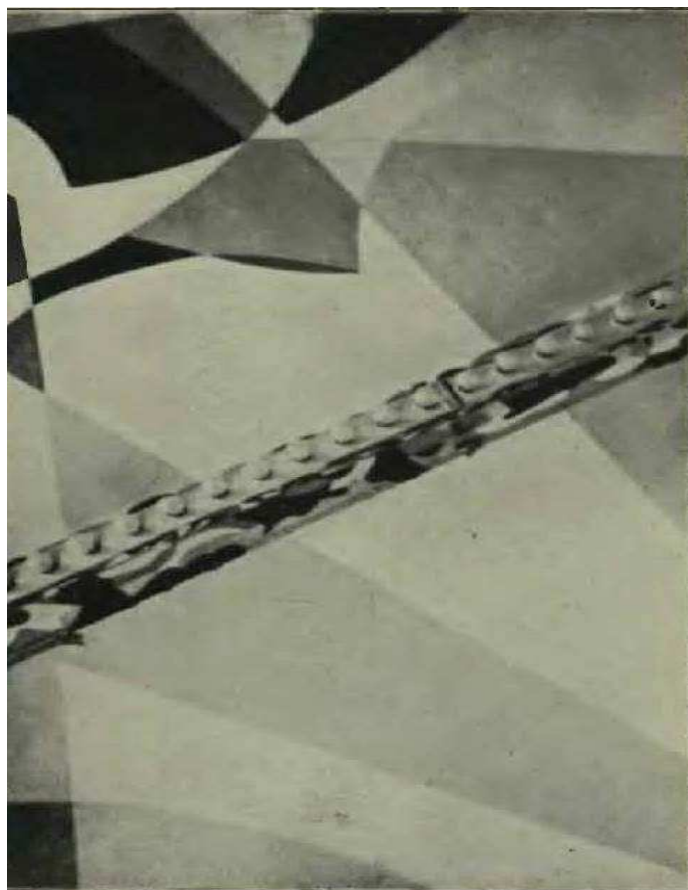


Figura 141 Giacomo Balla, Decorazione del soffitto del Bal Tic Tac, da "Noi" s. II, a. I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 8



Figura 142 Giacomo Balla, Particolare della decorazione murale del Bal Tic Tac, da "Noi" s. II, a. I, n. 2, maggio 1923, p. 13

IV.1.2 1922 Cabaret del Diavolo. Sotterranei dell'hotel Elite e des Etrangers. Roma

Nel 1921 Depero viene incaricato da Gino Gori, poeta, direttore e proprietario dell'hotel Elite et des Etrangers in via Basilicata a Roma di decorare le sale del Cabaret del Diavolo, un locale nei sotterranei dell'hotel. (fig. 143)



Figura 143 Fortunato Depero, *Cartolina invito per il Cabaret del Diavolo*, Roma 19 aprile 1922, da Bruno Passamani, *Depero e la scena da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*, Martano, Torino, 1970

Il locale è diviso in tre grandi sale: Paradiso, Purgatorio e Inferno, come suggerisce Passamani *"un allegro percorso dantesco a ritroso"*²³³, tutta la decorazione è ispirata al tema delle pene infernali e alle ricompense celesti. L'impegno di Depero e della "Casa d'Arte

²³³ B. Passamani, *Depero e la scena, da "Colori" alla scena mobile, 1916-1930*, 1970, Torino, Martano

Depero" per la decorazione del Cabaret del Diavolo dura per più di un anno, dal 1921 ai primi mesi del 1922; prevede una complessa composizione decorativa parietale da realizzarsi con 6 pannelli di stoffa e la creazione dell'intero arredo, dalle sedie ai tavoli, (fig.144)



Figura 144 Fortunato Depero, Mobili del cabaret del Diavolo, 1921-22, da "Noi" s. II, a. I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 8

un orologio con tre diavoli che suonano campanelli, una scala con gli angeli, fino ad arrivare all'incredibile forno dei dannati. La scelta cromatica svolge un ruolo fondamentale nello spirito del Cabaret, le tre tappe del percorso sono facilmente identificabili da tre diversi colori il rosso e il nero dell'inferno, il verde del purgatorio e l'azzurro del paradiso. (fig.145)

L'arredo, le tele e gli arazzi sono stati completamente dispersi, la ricostruzione esatta di questi ambienti rimane ancora nebulosa anche se Passamani nella monografia su Depero del 1981, nel paragrafo, l'officina del Mago riesce a svelarne numerosi dettagli.²³⁴

²³⁴ B. Passamani, *L'officina del Mago*, in *Fortunato Depero*, Musei Civici, Rovereto, 1981, pp. 158-160



Figura 145 Fortunato Depero, *Danza di diavoli*, 1922, tarsia in panni, 180x180 cm., MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

IV.1.3 1925-26 Casa Zampini. Esanatoglia (Macerata)

L'attività multiforme di Ivo Pannaggi mossa da curiosità e interessi diversi, evidenzia la totale adesione alla *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, come spiega Crispolti "nel senso di trascorrere operativamente in tutta naturalezza dalla pittura alla scultura, dalla scenografia all'ambientazione, dalla progettazione oggettuale a quella grafica, alla caricatura, al

fotomontaggio, e più tardi, oltre il futurismo, alla fotografia, e poi all'architettura, e al reportage antropologico: e nuovamente alla scenografia."²³⁵

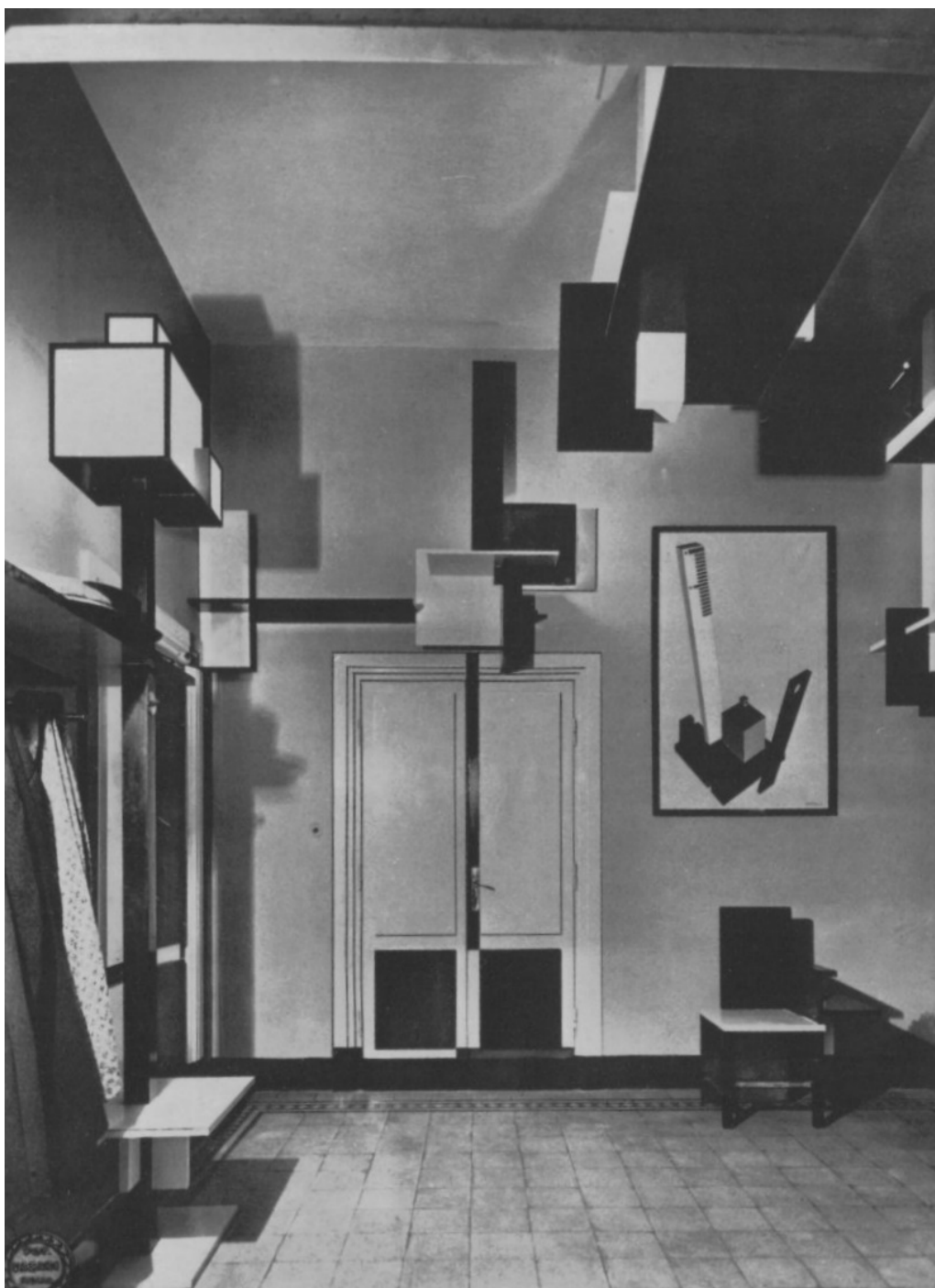


Figura 146 Ivo Pannaggi, Ingresso di Casa Zampini, Esanatoglia, 1925-26, foto da E. Crispolti, *Pannaggi e l'arte meccanica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1995, p. 306 (attualmente nella Pinacoteca comunale di Macerata)

Realizzata nel 1925-25, l'ambientazione di casa Zampini a Esanatoglia costituisce un elemento di stacco rispetto alle precedenti ambientazioni²³⁶, Pannaggi propone un'ambientazione

²³⁵ E. Crispolti, *Pannaggi e l'arte meccanica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1995, p. 16

multiforme, articolata e differenziata in ciascun ambiente, passa dal gusto costruttivistico-neoplastico nell'ingresso (fig. 146), al forte espressionismo nella sala da pranzo (fig.147), all'Art Déco nella camera da letto fino alla sala più propriamente futuristica per le radioaudizioni (fig.148). Riesce ad esprimere in maniera globale la propria sensibilità, quest'edificio rappresenta uno dei pochi tentativi di risolvere i problemi di un ambiente

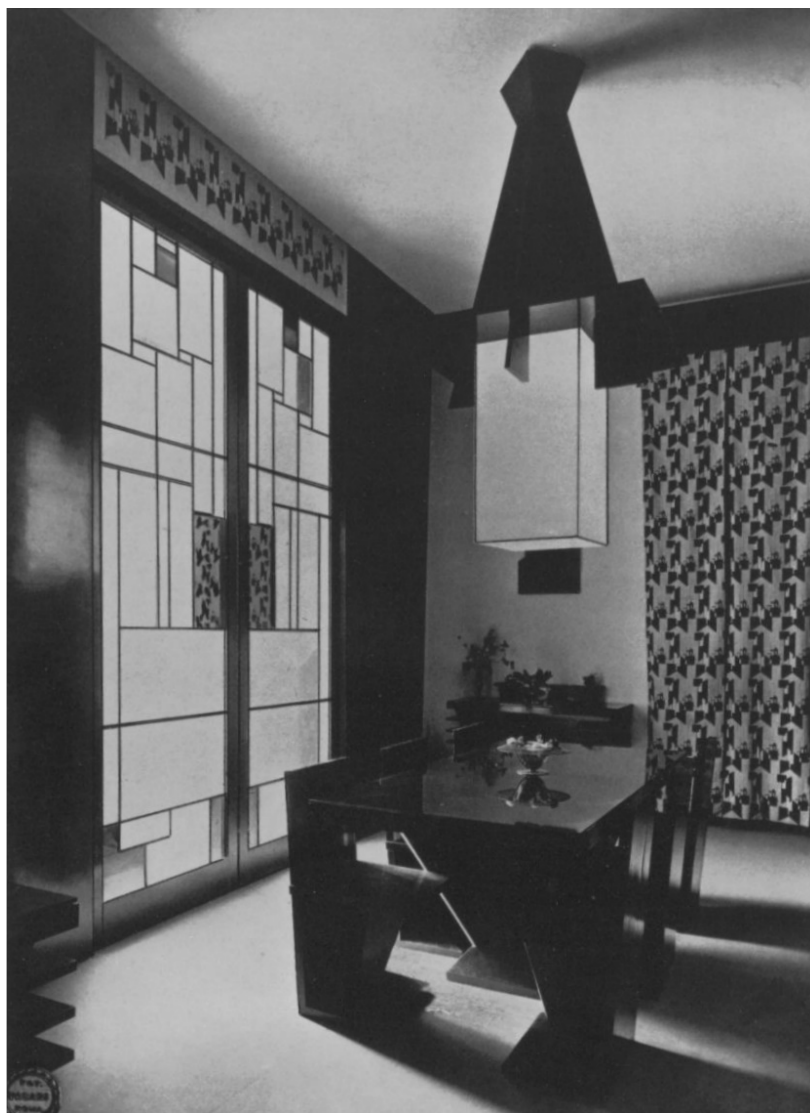


Figura 147 Ivo Pannaggi, Sala da pranzo di Casa Zampini, Esanatoglia, 1925-26, foto da E. Crispolti, *Pannaggi e l'arte meccanica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1995, p. 308

²³⁶ "Esistono già molti ambienti futuristi, sale di ritrovo, hall di alberghi etc., ma il vero appartamento di abitazione, dove gli ambienti servano ad uno scopo determinato e dove si abiti in permanenza, non era stato, prima di oggi, costruito. Chiamo questo lavoro "Architettura interna" perché non sono sovrapposizioni pittoriche decorative su mobili già esistenti o su pareti comuni; tutto è stato espressamente costruito con linee e forme nuove, determinate da necessità pratiche, e la sistemazione dei muri, delle porte, delle finestre, dell'illuminazione etc. è stata dettata da una volontà unica. (...) Pannaggi, I. in "La fiera letteraria", 24 luglio 1927, ripubblicato in Crispolti E. *Ricostruzione...* op. cit. p. 285

Familiare con un gusto moderno permeato dalle influenze di quattro avanguardie europee.



Figura 148 Ivo Pannaggi, Salottino delle radioaudizioni di Casa Zampini, Esanatoglia, 1925-26, foto da E. Crispolti, *Pannaggi e l'arte meccanica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1995, p. 316

IV.1. 4 1927 L'ambiente "novatore" futurista. Torino

Seguendo la tradizione delle ambientazioni eseguite negli ultimi anni, anche Fillia insieme a Deamicis si dedica alla decorazione di un Caffè a Torino in via Barbaroux.. Il locale è composto da diversi ambienti, tende ad essere un centro di ritrovo e di intrattenimento soprattutto di

artisti futuristi, l'equivalente di Casa d'Arte Bragaglia a Roma. Purtroppo le testimonianze rimaste si riducono ad un'unica, seppur dettagliata, descrizione dello stesso Fillia sulla rivista "L'Impero". *"Tre ambienti al pian terreno: un salone centrale di ballo e due sale laterali per orchestra e riposo. Il salone di ballo, alto, vastissimo, rettangolare fu da noi decorato completamente, di ogni minimo particolare, con creazioni e motivi intonati al carattere dominante dei trattenimenti danzanti: sopra basamenti di marmo scuro s'innalzano grandi decorazioni futuriste, soggetti da ballo, dove sono state fuse le più imprevedute suggestioni della forma e del colore. Soffitto a due piani coloratissimi tra i quali passano ondate e giuochi di luce (...)"*²³⁷ (fig. 149)

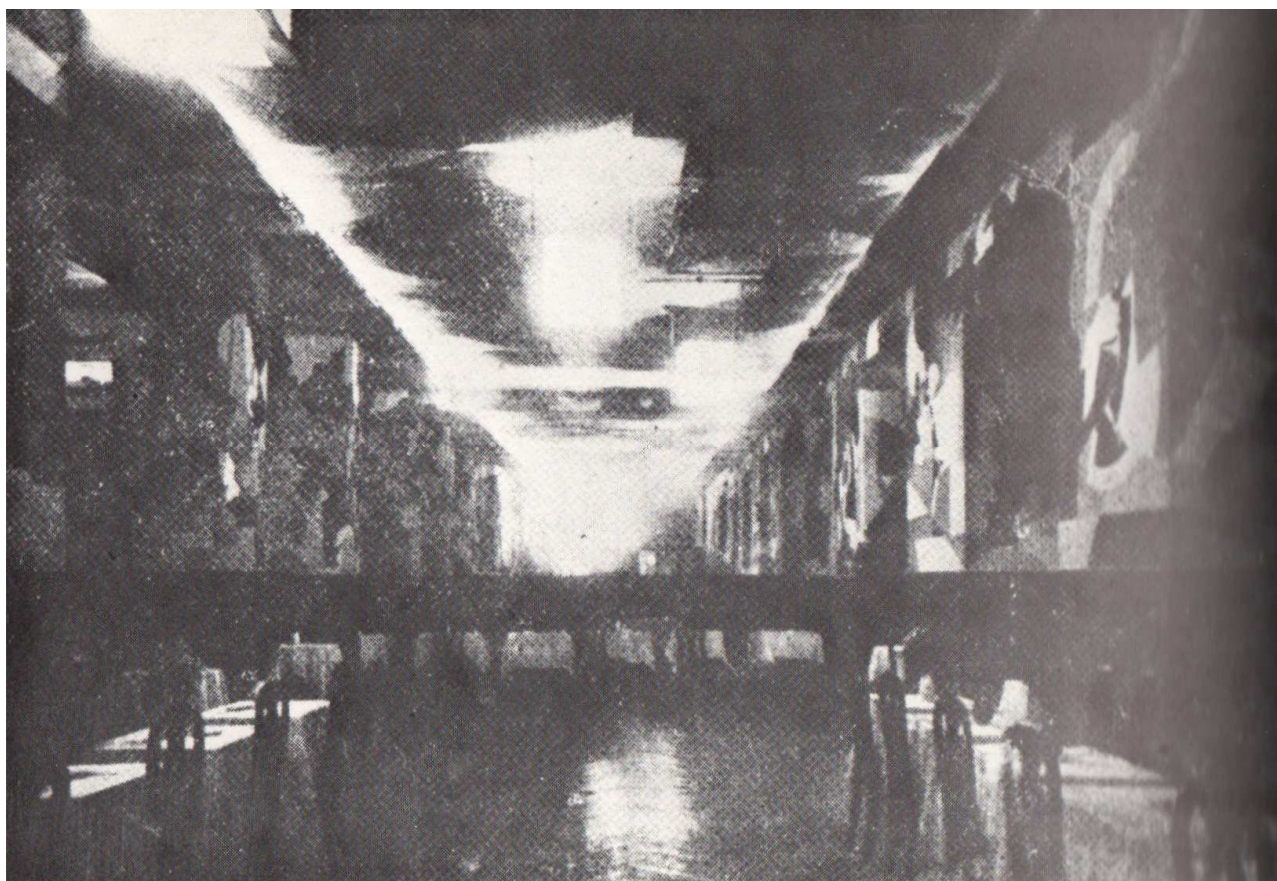


Figura 149 Fillia, De Amicis, Grande salone centrale dell'Ambiente Novatore, 1927, Torino, da "Futurismo", a. I, n.13, 4 dicembre 1932

²³⁷ Fillia, *Il Novatore è l'ambiente più futurista del mondo*, in "L'Impero", a. V, n. 242, Roma, 12 ottobre 1927, cfr. Crispolti E. *Ricostruzione...* op. cit. p. 290

IV.1.5 1928. Casa Manheimer. Parigi

Come risulta dall'elenco delle realizzazioni di Prampolini contenuto nell'Archivio Prampolini²³⁸

"1928 – Parigi – Casa Manheimer – allestimento interno, con quattro pannelli e bar.

1929 – Bonneville (Savoia) – Rifacimento della Duchessa de la Salle"

durante il suo soggiorno parigino Prampolini realizza la decorazione di alcuni appartamenti. Prampolini ha un grande successo come decoratore e si conquista una certa fama negli ambienti altoborghesi e aristocratici parigini²³⁹ come è evidente dalla commissione di ritratti che realizza in quegli anni come, fra le altre, Madame Boas o il ritratto di Madame Roger de Néreys (fig. 150) *"originalissime creazioni d'arte, questa specie di ritratti, che saranno presentati al pubblico parigino in una prossima esposizione d'arte"*.²⁴⁰



Figura 150 Enrico Prampolini, *Paysage féminin de Roger de Néreys*, 1929 da *Les Chaiers jaunes*, a. I, n. 1 Parigi, 1932, p. 19

²³⁸ Alessandro Prampolini, Elenco Realizzazioni di Prampolini, UA 128, Archivio Prampolini, Macro

²³⁹ "Ida Rubinstein, la celebre interprete dannunziana, tiene in grande stima Prampolini e se lo riserva come uno dei suoi prossimi collaboratori. (...) La richiesta dell'opera di Prampolini è continua, ed egli non giunge ad aderire a tutti gli inviti." F. Monarchi, *Prampolini alla conquista di Parigi*, in "il Giornale di Genova", Genova, 16 maggio 1929

²⁴⁰ Ib.

Le testimonianze sono purtroppo molto scarse. Nel maggio del 1929 stava ultimando un pannello *"dei fiori selvaggi costruiti alla sua maniera forte con una plastica maschia e decisa: labbra rosse lanciate nello spazio su specchi azzurri notturni iridati del riflesso di un angolo verde"*²⁴¹ destinato a decorare un boudoir di Mme Boas de Juvenal a Trocadero. Per quel che riguarda la decorazione di casa Manheimer in un articolo di Francesco Monarchi, corrispondente parigino de *"Il Giornale di Genova"*²⁴² si legge: *"una sala da bagno (lunette grigio azzurro, interpretazione plastica spirituale degli elementi donna-acqua-atmosfera-profumo-sensibilità) e quella di un bar privato (sette pannelli meravigliosi che lanciano dalle pareti una festa di giuochi: carte, dadi, scacchi."*²⁴³ (fig. 151-152)



Figura 151 Enrico Prampolini, *Studio per la decorazione murale di casa Manheimer*, 1928, tempera su cartoncino, 26,1x17,5 cm., Collezione privata

²⁴¹ Ib.

²⁴² Ib., cfr. F. Pirani, *Prampolini ... op. cit.* p. 280

²⁴³ Ib.



Figura 152 Enrico Prampolini, *Ping Pong*, 1928, pannello decorativo per il bar privato di casa Manheimer, da "Stile Futurista", a. II, n. 6, Torino 1935

In questi lavori Prampolini pur eseguendo una decorazione pittorica bidimensionale, a dispetto della sperimentazione materica e del rinnovamento immaginativo che prefigura nei suoi manifesti teorici, inizia a lavorare su un più articolato impianto spaziale nella presentazione dell'immagine.²⁴⁴

Nel frattempo, a Prampolini viene chiesto di decorare gratuitamente il soffitto della Casa del Fascio, "ha dipinto da solo, in un immenso e gelido capannone di St. Ouen, affittato per qualche

²⁴⁴ come suggerì già Pfister in F. Pfister, 1940 *Enrico Prampolini*, Hoepli, Milano

*settimana espressamente, l'enorme tela, trascurando lavori assai importanti in coeso, per la gioia di prospettare sul soffitto della sala due enormi fasci littori (fig. 153)."*²⁴⁵

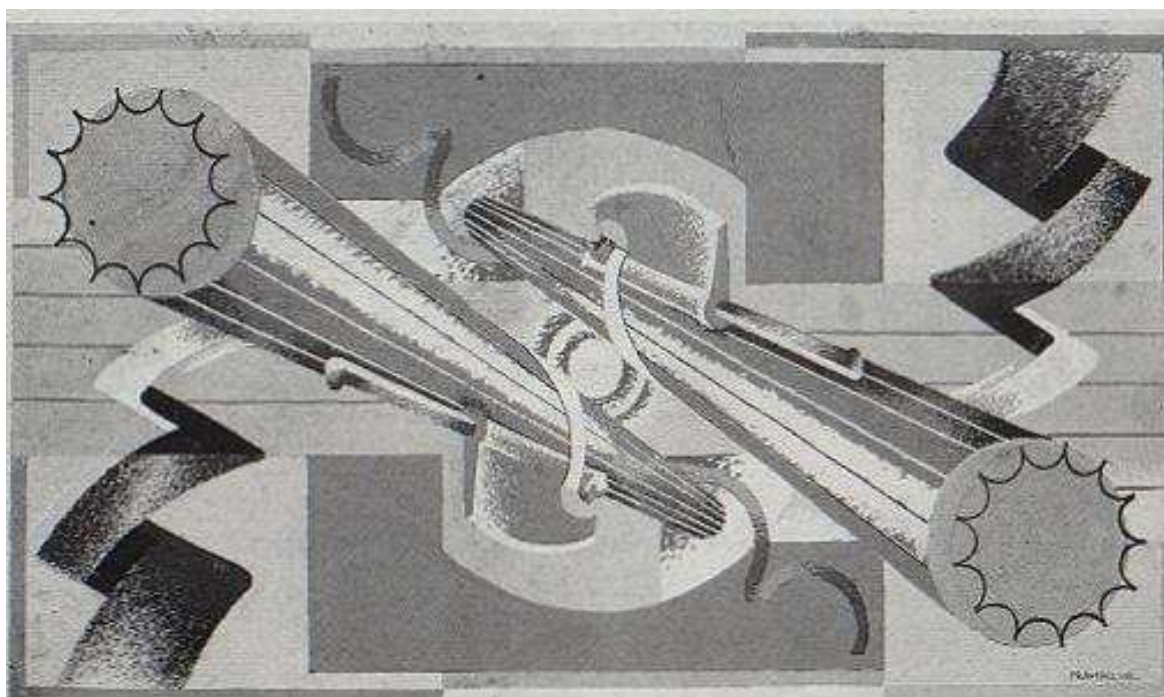


Figura 153 Enrico Prampolini, *Bozzetto del soffitto per il salone della Casa del Fascio*, 1929 ca., tempera su cartoncino, 31,5x46,5 cm., Collezione privata

IV.1.6 1928. Murali nella sala d'aspetto dell'Aeroscalo di Ostia



Figura 154 Gerardo Dottori, *Ristorante Altro Mondo*, 1923, da "Noi", s. II, a. I, n. 1, aprile 1923

La produzione murale di Dottori è ricca di notevoli ambientazioni futuriste e aeropittoriche come quelle, precocissime, per il ristorante "Altro Mondo"²⁴⁶, a Perugia del 1923, completamente distrutte (fig. 154), e quella straordinaria, realizzata nel 1928 nella sala d'aspetto dell'idroscalo di Ostia (fig. 155), andata

²⁴⁵ cfr. F. Monarchi, *Prampolini alla conquista di Parigi*, in "il Giornale di Genova", Genova, 16 maggio 1929

²⁴⁶ A. C. Ponti, M. Duranti, (1977) *Intervista a Gerardo Dottori*, Umbria Editrice, Perugia.

distrutta durante la guerra²⁴⁷. Riguardo alla stessa, Marinetti in un articolo del 1929, poi diventato con alcune varianti, nel 1931, *Manifesto dell'Aeropittura* scrive "il pittore Gerardo Dottori orna l'aeroporto di Ostia con una mirabile decorazione aviatoria futurista, impetuoso slancio di aeroplani nel cielo di Toma con eliche fusoliere ali trasfigurate sintetizzate e ridotte a tipici elementi plastici. Quest'opera di Gerardo Dottori, già notissimo per il suo grande Trittico della velocità segna una data importante nella storia della nuova aeropittura." Non vanno infine dimenticate le decorazioni al bar Ricci di Perugia, quella nell'aula magna dell'Università per stranieri a Perugia e quella per Casa Crali a Roma, dove esegue altri interventi in locali pubblici lungo il Tevere, andati distrutti.

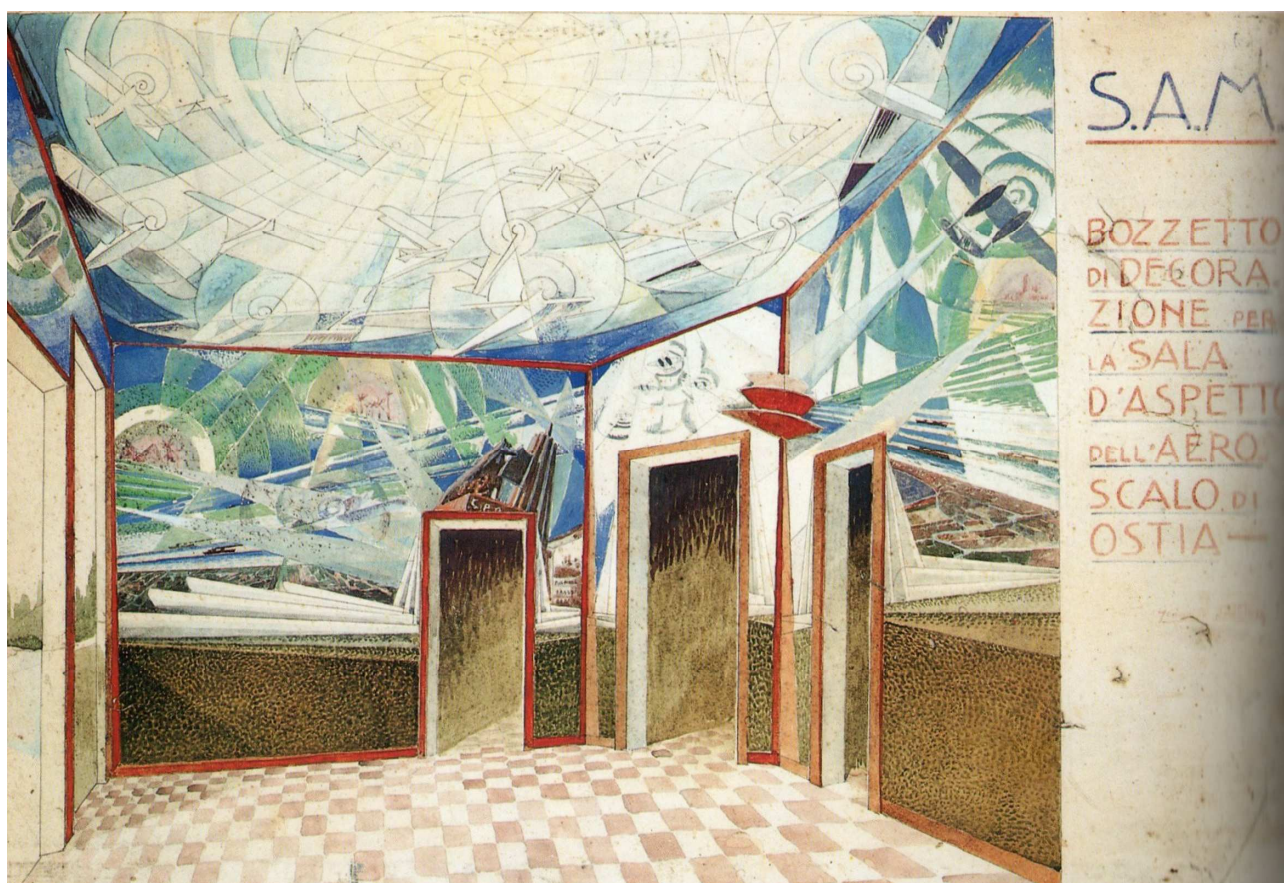


Figura 155 Gerardo Dottori, *Bozzetto di decorazione per la sala d'aspetto dell'Aerostadio di Ostia*, 1928, idromatita su carta, 53x85 cm., Collezione privata

²⁴⁷ E. Cristallini *Roma al mare*, in E. Torelli Landini (a cura di), *Roma. Memorie della città industriale*, Roma, Palombi, 2007

"Nel 1929, il pittore a aviatore Gerardo Dottori orna l'Aeroporto di Ostia con una mirabile decorazione aviatoria futurista, impetuoso slancio di aeroplani nel cielo di Roma con eliche fusoliere ali trasfigurate sintetizzate e ridotte a tipici elementi plastici.

*Quest'opera di Gerardo Dottori, già notissimo per il suo grande trittico della Velocità, segna una data importante nella storia della nuova aeropittura. Contemplando le pareti e il soffitto dell'Aeroporto di Ostia il pubblico e le critica si convincono che le tradizionali ali dipinte, ben lungi dal glorificare l'aviazione, appaiono oggi come miserabili polli accanto al torrido splendore meccanico di un motore volante che certo sdegna di arrostitirli."*²⁴⁸

IV.1.7 1930-31 Taverna del Santopalato. Torino

Al lancio del Manifesto della Cucina Futurista,²⁴⁹ (che nel maggio del 1932 confluirà nel volume *La cucina futurista*²⁵⁰) scritto da Marinetti insieme a Fillia, sulla cui fascetta editoriale era scritto: «Questo libro è più drammatico e più piccante di un romanzo poliziesco e di un romanzo erotico» segue l'8 marzo del 1931 l'inaugurazione della taverna Santopalato di Torino. (fig.156)

Fillia e Diulgheroff prendono accordi con Angelo Giachino, proprietario di un ristorante a Torino, per aprire quello che sarebbe diventato il luogo sacro destinato ad incarnare in pieno gli ideali gastronomici del futurismo, la Taverna Santopalato. Il locale viene interamente ristrutturato e decorato dagli stesi Fillia e Diulgheroff, due grandi scatole cubiche incastrate le une nelle altre e rivestite interamente, dal soffitto al pavimento, di alluminio sabbiato, con

²⁴⁸ Il Manifesto dell'Aeropittura futurista in Crispolti E., *Aeropittura futurista aeropittori*, 1985, Modena Galleria Fonte d'Abisso, p. 13

²⁴⁹ F. T. Marinetti, *Manifesto della cucina Futurista*, in "La Gazzetta del Popolo", 28 dicembre 1930. Cfr. Domenico Cammarota, *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Milano, Skira, 2002, p. 135, scheda 41. I paradossi gastronomici, così come quelli estetici miravano all'evoluzione morale: bisognava scuotere la materia per risvegliare lo spirito. La cucina futurista, espressamente definita da Marinetti come una vera e propria rivoluzione "culinaria", venne descritta in un manuale con tanto di ricette, menu e suggerimenti per imbandire lussuosi banchetti o per servire originali pranzi.

²⁵⁰ Marinetti F. T., Fillia, *La cucina futurista*, Milano, Casa Editrice Sonzogno, s.d. [maggio 1932], illustrato con due tavole di Enrico Prampolini, una di Guido Fiorini e una foto di Cesare Burdese e Ernesto Piccinelli cuochi futuristi appunto della Taverna Santopalato. Ne è stata approntata una ristampa anastatica nel 1986, Milano, Longanesi & C., Cfr. Cammarota, *Filippo Tommaso Marinetti...*, op. cit., p. 80, scheda 162.

colonne luminose e alle pareti grandi occhi metallici che facevano pensare agli oblò delle navi.

251



Figura 156 Frontespizio del fascicolo edito per l'inaugurazione della Taverna Futurista Santopalato, 1931, da www.taccuinistorici.it

²⁵¹ cfr. Marinetti F. T., Fillia, *La cucina futurista*, op. cit. p. 97

Questa la cronaca della serata come apparve sul quotidiano "La Stampa" in un completo articolo del redattore Dott. Stradella:

"Nessuno ignora l'interessamento e le polemiche che agitano il mondo intero, per l'annunciata inaugurazione del Santopalato. L'avvenimento assumerà perciò un'importanza eccezionale, la data del quale rimarrà impressa nella storia dell'arte culinaria così, come indelebilmente son rimaste fissate, nella Storia del mondo, le date della scoperta dell'America, della presa della Bastiglia, della pace di Vienna e del trattato di Versailles". Un annuncio steso press'a poco in questi termini non può essere che squisitamente futurista. Non vi sono che i futuristi, occorre lealmente riconoscerlo, conseguenti, al di là di ogni limite estremo, ai presupposti della loro dottrina. Pur riconoscendo - ammonisce Marinetti - che uomini nutriti male o grossolanamente hanno realizzato cose grandi nel passato, noi affermiamo questa verità: si pensa si sogna e si agisce secondo quel che si beve e si mangia".²⁵²



Figura 157 Menu della Taverna Futurista Santopalato, 1931, da www.tacuinistorici.it

²⁵² L. Stradella, *La taverna del Santopalato*, in "La Stampa", 9 marzo 1931.

IV.1.8 1930-31 Ristorante Zucca. New York

L'attitudine di Depero al rinnovamento globale di interni è un fatto non certo improvvisato a New York, ma, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, vi ricorre sin dai primi anni venti con il Cabaret del Diavolo e con il grande e intenso lavoro della sua Casa d'Arte. In sostanza l'intervento di Depero va sempre inteso come "ri-creazione giocosa del mondo", quindi con un atteggiamento ludico e asistematico, che si concentra sulle decorazioni parietali sagomandole nelle forme più strane com'è appunto il caso del ristorante "Enrico & Paglieri" sulla 48esima strada, oggi scomparso con la costruzione del Rockefeller Center (fig.158-159).



Figura 158 Fortunato Depero, *Pannello murale nella sala da pranzo del ristorante Enrico & Paglieri*, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto



Figura 159 Fortunato Depero, *Angolo sala da pranzo del ristorante Enrico & Paglieri, fotografia, 18,5x25,5 cm., MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto*

Il Ristorante Zucca (fig. 161-162-163) al 118 West sulla 49esima strada, rappresenta una delle esperienze più mature e convincenti di Depero nel campo della trasformazione architettonica e pittorico-decorativa degli interni. Rispetto alle creazioni precedenti, il lavoro per il ristorante Zucca segna un'articolazione diversa, meno univoca, e più ricca di soluzioni spaziali e di elementi raccordati e di invenzioni pittoriche agili e vivaci nelle loro sagomature originali. Inoltre, l'impegno di Depero si estende pure alla previsione di una campagna pubblicitaria per lanciare il nuovo corso del Ristorante, documentata con schizzi preparatori per i manifesti assieme anche alla pubblicità per il minestrone Zucca inscatolato già cotto (fig.160).

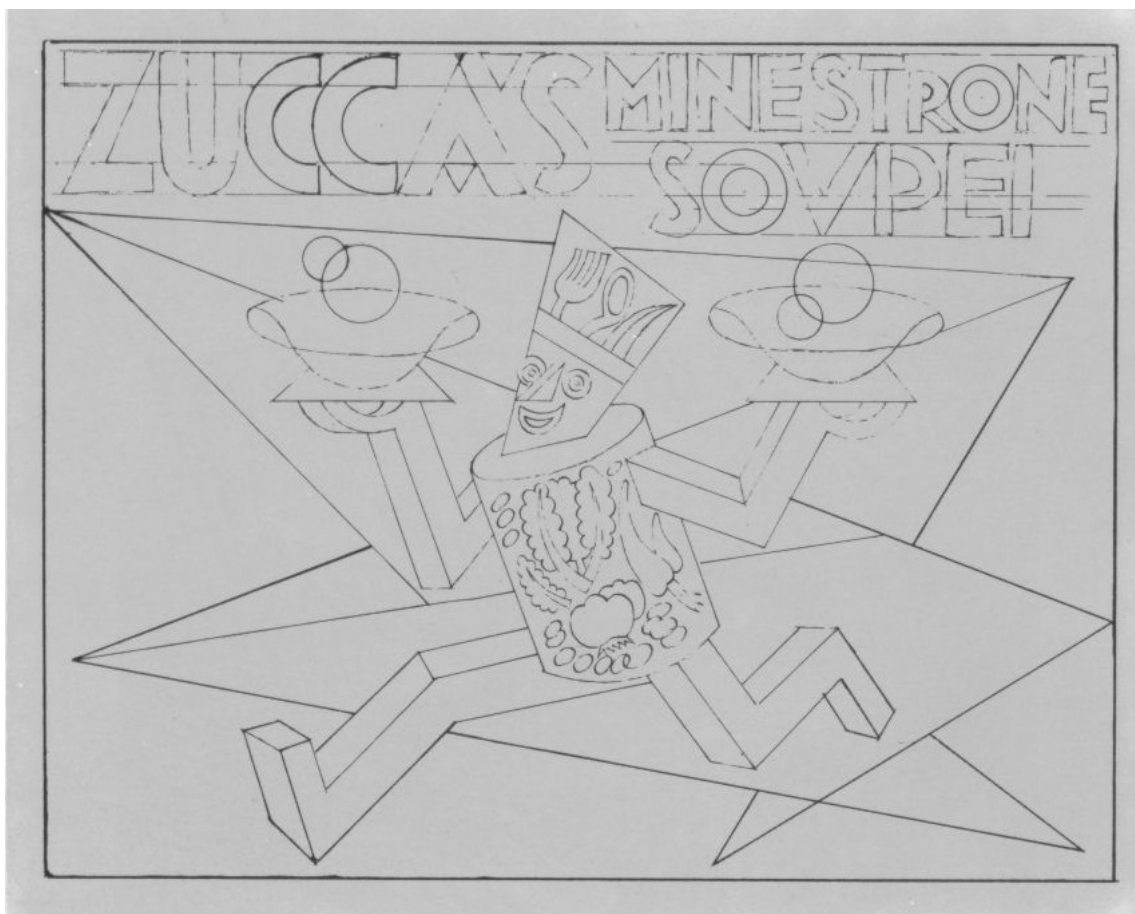


Figura 160 Fortunato Depero, *Zucca's Minestrone soupe*, 1930, matita e china su carta, 33x44,5 cm. progetto per cartello pubblicitario MART, Museo d' Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

"Stacco i tralicci di legno che rivestono le pareti, i soffitti, il corridoio e il giardino d'inverno: nuvole di polvere nera e duri mattoni sanguigni rimessi in vista; tendaggi gonfi di stanchezza e di vecchiaia strappati; trasformazione nella forma e nel colore dei mobili dozzinali. Ricostruisco e decoro locale per locale da cima a fondo escogitando ogni possibilità e moltiplicando le fatiche."²⁵³(...) "Nel corridoio di entrata specchi murati con intagliate cornici di gesso dorato. Le ricoprono con sagome asimmetriche di compensato. Plasmò soffitti con rilievi in legno dipinto. Spicchi e costole architettoniche, addentellati meccanici e luci nascoste ed indirette. Trasformo panche, tavoli armadi, davanzali, colonne e passaggi con giochi volumetrici concatenati e a sorpresa."²⁵⁴

²⁵³ F. Depero, *Trasformo un grande ristorante italiano nel centro di New York*, in F. Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Legione Trentina 1940, p. 321

²⁵⁴ cfr. "Zucca's Restaurant" dattiloscritto senza luogo né data presso l'Archivio Depero, n. 62 MART, pubblicato in Scudiero M. Leiber D. *Depero Futurista & New York*, 1986, Rovereto Longo Editore, p. 76

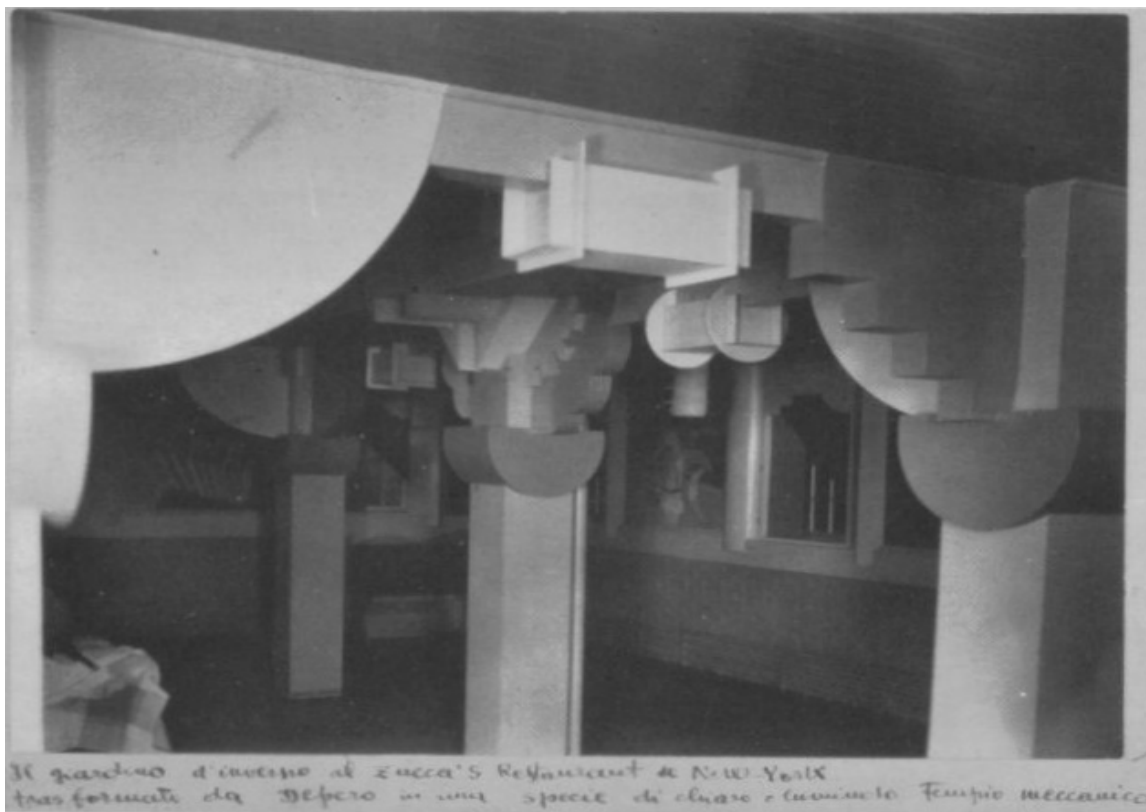


Figura 161 Fortunato Depero, *Giardino d'ingresso al Zucca's Restaurant a New York*, 1930, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d' Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto



Figura 162 Fortunato Depero, *Particolare del Ristorante Zucca 118W 49str. New York*, 1930, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d' Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

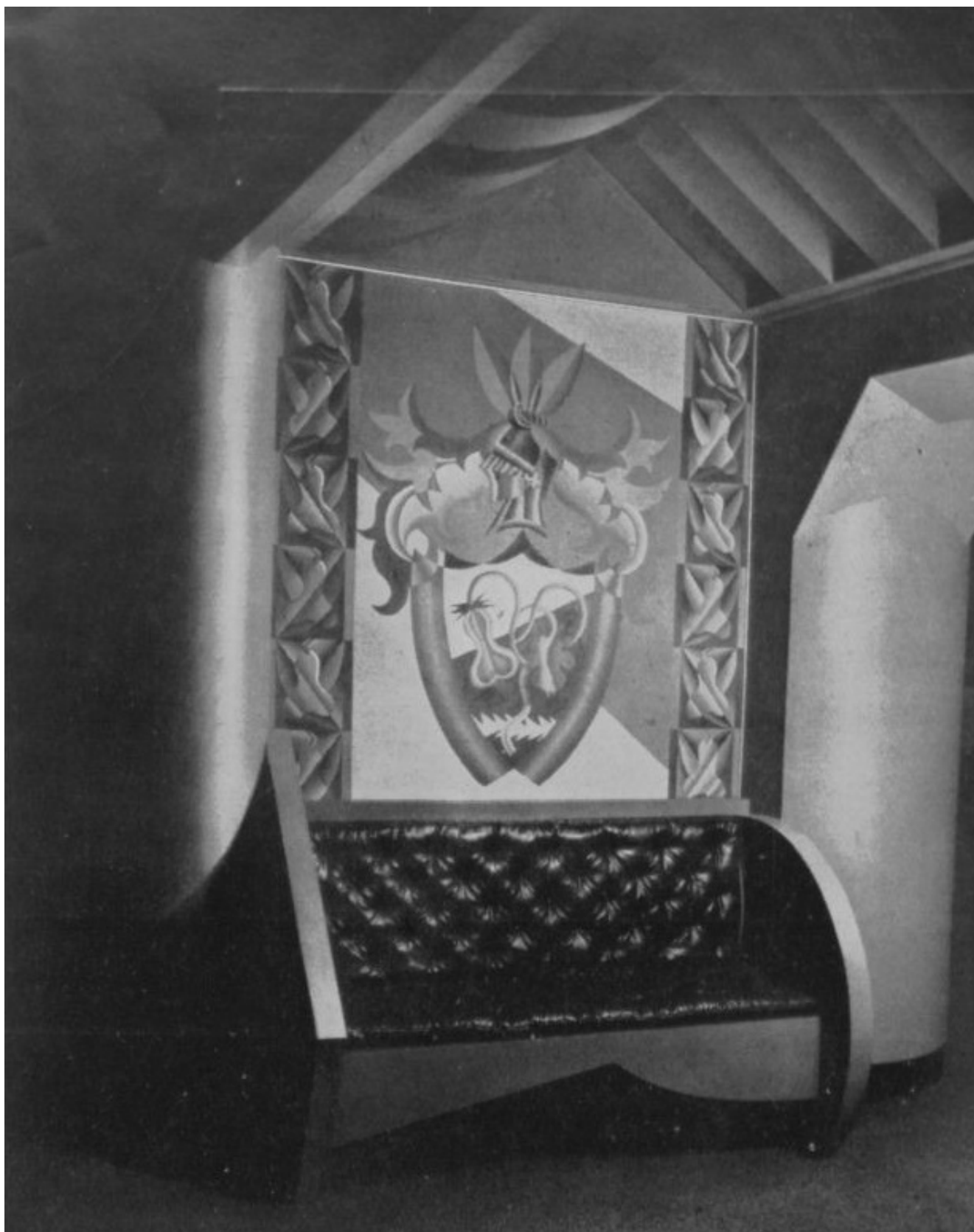


Figura 163 Fortunato Depero, *Divano del Ristorante Zucca 118W 49str. New York, 1930*, fotografia, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d' Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

IV.2. Le realizzazioni in plastica murale per edifici pubblici e privati

IV.2.1 L'architetto Angiolo Mazzoni

Tra il 1925 e il 1936 Mussolini mette a punto un sistema organico di opere pubbliche che da un lato hanno la funzione di mettere in moto l'economia, dall'altro di dotare il paese di attrezzature e servizi di cui ha assoluto bisogno.

Nel confuso dibattito architettonico di quegli anni alla ricerca di un compromesso tra modernità e classicismo, tra spinte avanguardistiche e influenza del gusto straniero²⁵⁵ prendiamo in analisi la figura di Angiolo Mazzoni che aderisce al futurismo negli anni trenta²⁵⁶ diventando condirettore della rivista Sant'Elia e che firma il *Manifesto dell'Architettura Aerea Futurista*²⁵⁷.

All'architetto Mazzoni viene affidata, sull'intero territorio nazionale, la realizzazione di stazioni ferroviarie, edifici postali ed altre strutture pubbliche che, aldilà della funzionalità specifica delle opere, avrebbero dovuto rappresentare lo stile ufficiale Fascista. Nel 1924, anno in cui vennero unificate Poste e Telegrafi e Ferrovie, inizia a progettare i nuovi edifici come pubblico funzionario del Ministero dei Lavori Pubblici. Il filone più originale e memorabile della sua attività progettuale e realizzativa si snoda lungo gli anni Trenta sul fondamento di una cultura plastica che, dal Novecento recupera accenti di tradizione metafisica innestandovi una nuova chiarezza strutturale di istanza "razionalista" e un dinamismo di tagli orizzontali o di movenze avvolgenti derivate dal dialogo con istanze futuriste.

²⁵⁵ cfr. Cresti C. Foro Mussolini - gli atleti del duce, in "Art-Fmr", vol. 9, tomo II, Milano 1990, pp.272-292; G. Ciucci, *Gli Architetti e il Fascismo*, Einaudi, Torino, 1989; S. Danesi, F. Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura italiana durante il fascismo*, Electa, Milano 1994; Antonella Greco, *I cantieri romani negli anni Trenta nelle carte degli architetti e degli artisti Gli archivi per la storia dell'architettura. Atti del convegno internazionale di studi, Reggio Emilia, 4-8 ottobre 1993*, Roma 1999, tomi 2, pp. 818 (Saggi, 51).

²⁵⁶ sulle polemiche riguardo l'adesione di Angiolo Mazzoni al futurismo vedi il saggio di Ezio Godoli, *La modernità discreta di Mazzoni* in AA.VV. (2003) *Angiolo Mazzoni. Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, Milano, Skira, pp. 15-28.

²⁵⁷ Il Manifesto dell'architettura aerea futurista in "Sant'Elia" n. 3, a. II, 1 febbraio 1934.

Mazzoni è un progettista completo capace di dominare la grande scala senza trascurare i particolari, come dimostra nel disegnare alcuni rigorosi orologi da parete nelle sue stazioni o addirittura il leggio musicale per l'ufficio postale di Trento o le sedie della sala del Consiglio in marocchino rosso e rame per il Palazzo delle Poste di Palermo. Del resto, l'interesse per il particolare decorativo qualificante, arredi, vetrate, decorazioni murali, pannelli etc., è molto sentito da Mazzoni che trova sempre il modo di coinvolgere gli artisti nelle sue opere come sottolinea Fillia nel 1933 *"Angiolo Mazzoni è il primo architetto italiano che si è ripetutamente valso dell'opera dei pittori e degli scultori, usando i quadri, i mosaici, le composizioni, le sculture in diretto rapporto con la costruzione, e rivelando così l'alta impronta della sua sensibilità"*²⁵⁸. Il repertorio delle collaborazioni richieste da Mazzoni ad artisti plastici, pittori, scultori, decoratori risulta infatti quanto mai ampio e assai svariato. Dedica per primo una particolare attenzione al tema del polimaterismo futurista, alla plastica murale, è estremamente attento all'impiego di materie nuove e industriali fino a dichiarare *"un'architettura senza l'ausilio decorativo della polimateria, della scultura o della pittura altro non è che sterile espressione di povertà spirituale"*.²⁵⁹

IV.2.1.1 1933. Palazzo delle Poste e telegrafi di La Spezia.

Quella che costituisce forse la più importante occasione di collaborazione tra l'architetto Mazzoni e gli artisti futuristi si registra nel Palazzo delle Poste e telegrafi di La Spezia.

Il Palazzo (fig.164), ultimato nell'autunno del 1933 (era stato progettato più di sei anni prima), è ancora legato alla tradizione nella volumetria massiccia e squadrata dell'esterno e nell'uso del travertino e dei mattoni di cotto ma risulta innovativo nelle soluzioni adottate per

²⁵⁸ Fillia, *Un architetto di edifici pubblici: Angiolo Mazzoni*, in "Futurismo" a. II, n. 47-48, 6 agosto 1933, supplemento "Sant'Elia".

²⁵⁹ A. Mazzoni, *Il Movimento italiano Sant'Elia*, in "Sant'Elia" a. I, n. 1, 10 ottobre 1933.

il retro della struttura dove introduce addirittura un quinto punto di vista futurista: quello aereo (fig. 165).²⁶⁰

L'articolazione dei prospetti principali tende a mascherare abilmente le funzioni dell'edificio che vengono distribuite e separate secondo l'organizzazione del lavoro, la mole della torre quadrata è un abile espediente per dissimulare i due lati posteriori così da celare dietro le cortine laterali, il lavoro interno degli uffici e lasciare immediati, all'esterno, i servizi diretti agli utenti. La concezione del palazzo nel suo complesso non è particolarmente innovativa ma come annotò Mazzoni nelle sue stesse memorie:

²⁶⁰ "Ma oggi l'uomo vede una città anche dall'alto, e dall'alto intendiamoci bene, assolutamente verticale. Questo fatto ci conduce a dover creare un volto nuovo alle opere architettoniche: alle comuni facciate, sempre normali al suolo, oggi se ne aggiungono delle nuove in quella parte dell'edificio fino oggi esclusivamente dedicato alla copertura. Quello che era un umile tetto diviene la facciata verso l'infinito la quale non crea soltanto un problema decorativo, ma anche un problema estetico, perché nella sua espressione influiscono il ritmo della pianta, lo sviluppo del perimetro della costruzione, le opere circostanti, il variare dei volumi delle singole parti dell'edificio. Questa nuova facciata dovrà essere, così, analisi e sintesi di tutta l'opera sottostante e, quindi, la dimostrazione completa della genialità dell'architetto." A. Mazzoni, *Parole di commento. Il poema del Golfo della Spezia*, in "Sant'Elia", a. II, n. 4, 15 febbraio 1934



Figura 164 Palazzo delle Poste e telegrafi di La Spezia(fronte), 1930, foto da Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d' Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

"Tradizionalista in gran parte degli esterni, è moderno negli interni"²⁶¹ "con gli ambienti decorati polimatericamente, pareti viventi, coloratissime, (...) in futuriste creazioni polimateriche, contro culturalistiche riesumazioni di falsi affreschi."²⁶²

Nelle pareti interne della torre l'edificio accoglie plastiche murali di Prampolini e Fillia.

Si tratta di quattro pannelli in mosaico ceramico che fasciano le pareti della torre sfruttando il movimento ascensionale e con il movimento rotatorio inseriscono lo spettatore nelle visioni aeree dei soggetti trattati. (fig.166)

Il tema loro assegnato *Le vie del cielo e del mare* fu così suddiviso: *Le comunicazioni terrestri e*

²⁶¹ Nota a margine dei progetti. cfr. M. Ratti "Il palazzo delle Poste della Spezia e i mosaici futuristi di Prampolini e Fillia, in AA.VV. (2003) *Angiolo Mazzoni. Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, Milano, Skira, pp. 286

²⁶² E. Prampolini, *Dalla pittura murale alle composizioni polimateriche*, in "La Terra dei Vivi", n. 6 1933 e archivio Prampolini, scaff. VII, b. 6, c.8, in F. Pirani, *Prampolini e gli allestimenti* op. cit. p. 287



Figura 165 Palazzo delle Poste e telegrafi di La Spezia (retro), 1930, foto da Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

marittime (Fillia) (fig.167) e *Le comunicazioni telegrafiche, telefoniche e aeree* (Prampolini) (fig.168-169).

I pannelli sono concepiti come parte integrante della superficie muraria, mentre i soggetti sottolineano, enfatizzandola, la funzione dell'edificio.

Prampolini risolve il soggetto a lui affidato in una visionaria prospettiva aerea del golfo con in primo piano un realistico idrosilurante riuscendo ad ottenere un risultato di forte astrazione nella direzione di quell'idealismo cosmico al centro dei suoi interessi in quegli anni. Fillia mantiene una più radicata attenzione al soggetto anche se liberato da qualsiasi dettaglio, intuisce la forza e la violenza del primo piano usato per dare forza comunicativa alle immagini.



Figura 166 Interno della Torre del palazzo delle poste di La Spezia.

Tra le due esecuzioni si notano dei parallelismi, ma anche delle sensibili divergenze, dovute a una diversa linea della ricerca espressiva: più fortemente improntata alle suggestioni delle forme in senso evocativo quella di Prampolini più radicata all'attenzione verso il soggetto quella di Fillia.

La realizzazione di questo *"completamento costruttivo"*²⁶³ rispetto al dibattito nazionale sulla decorazione architettonica moderna è un' eloquente dimostrazione del punto di vista futurista come spiega lui stesso commentando il lavoro appena eseguito del Palazzo delle Poste: *"Angiolo Mazzoni è (...) il primo architetto che, comprendendo come un edificio deva valersi dell'opera degli artisti, ha eliminati gli affreschi e le vecchie pitture murali in contrasto con le nuove realtà costruttive, lyricizzando gli interni con le plastiche futuriste in assoluta*

²⁶³ come preferì definirlo Fillia anziché l'abusato termine decorazione cfr. M. Ratti "Il Mosaico ceramico del Palazzo delle poste" in "La Spezia oggi", n. 1, gennaio-aprile, 1989, pp. 35-38

armonia con le forme architettoniche dell'epoca meccanica. Nel palazzo delle Poste della Spezia la grande torre ha infatti quattro grandi pannelli che si legano in quattro pareti: pannelli in



Figura 167 Fillia, *Comunicazioni terrestri e marittime*, 1933, mosaico ceramico

mosaico ceramico con bordature in alluminio (...) Tutti e quattro i pannelli sono animati da un unico movimento d'insieme che li fa aderire strettamente alla ragione costruttiva della torre. E' una grande realizzazione eseguita dalla Società Ceramica Ligure che occupa circa 200 metri quadrati di parete e dimostra quali risultati moderni possa dare questo sistema di decorazione interna (...) Il nuovo Palazzo delle Poste della Spezia è un segno sicuro del rinnovamento degli edifici pubblici italiani"²⁶⁴

²⁶⁴ Fillia, Il nuovo Palazzo delle Poste, in "L'opinione", 13 novembre 1933.



Figura 168 Enrico Prampolini, *Comunicazioni telegrafiche, telefoniche ed aeree (part.)* 1933, mosaico ceramico



Figura 169 Enrico Prampolini, *Comunicazioni telegrafiche, telefoniche ed aeree (part.)* 1933, mosaico ceramico

IV.2.1.2 1933. Palazzo delle Poste e telegrafi di Trento.

L'articolo *Architettura nei Palazzi per le poste e telegrafi, costruiti e da costruire a cura dell'amministrazione FF.SS.* dell'ing. Businari, contenuto nella Relazione tecnica del II congresso degli ingegneri italiani del 8-15 aprile 1931²⁶⁵, evidenzia come anche il restauro del Palazzo delle Poste di Trento rientri nel progetto di Mussolini di rilanciare l'economia in difficoltà.

²⁶⁵ AA.VV. (1984) *Angiolo Mazzoni (1984-1979). Architetto nell'Italia fra le due guerre*, Bologna, Grafis Edizioni, p. 156.

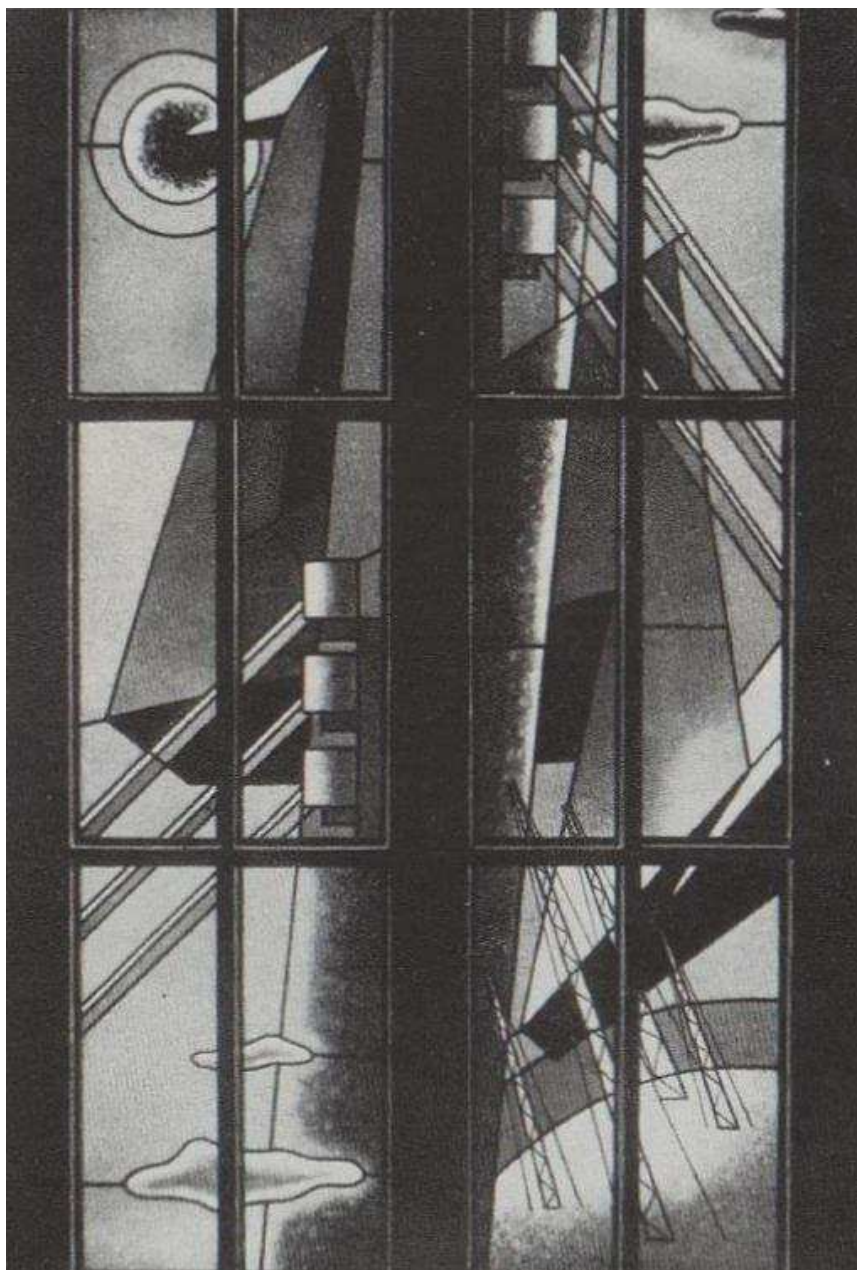


Figura 170 Enrico Prampolini, *Il telegrafo*, 1933-34 ca., foto in Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma

Venne incaricato, ancora una volta l'architetto Mazzoni che, presenta nel novembre del 1930 il progetto che prevedeva di eliminare il vecchio edificio postale di Friedrich Setz, costruito fra il 1889 e il 1889, *"una bruttura architettonica, a suo tempo voluta dal governo austriaco in offesa ai sentimenti nazionali"*²⁶⁶, eretto nell'area prima occupata dal rinascimentale Palazzo a Prato, distrutto da un incendio il 13 dicembre 1845.

Le decorazioni del nuovo edificio vengono affidate ad artisti locali²⁶⁷ e a Tato, Prampolini e Depero.²⁶⁸ A ciascuno dei tre artisti viene affidato il compito di realizzare dei cartoni per delle

²⁶⁶ in una lettera del commissario prefettizio del Comune di Trento al sottosegretario alle Comunicazioni, 5 febbraio 1929, ASCT, ACT4. 11 - VIIa. 296.1930. Cfr. A. Pasetti Medin, "Il "restauro" e la decorazione nell'intervento di Mazzoni al palazzo delle Poste di Trento, in AA.VV. (1984) *Angiolo Mazzoni (1984-1979). Architetto nell'Italia fra le due guerre*, Bologna, Grafis Edizioni, p. 227.

²⁶⁷ tra cui Stefano Zuech, Gino Panchieri e Luigi Bonazza "la decorazione, l'arredamento e tutte le spese di finimento speciale siano affidate all'ottimo artigianato trentino e ad altri artisti locali" cfr. ib. p. 228 "La scelta degli artisti per le opere di scultura e pittura era influenzata dalle raccomandazioni. Raramente riuscivo a ottenere che l'incarico fosse affidato ad artisti da me proposti come avvenne per le sculture affidate al Martinuzzi e ai pittori: Benedetta Marinetti, Bruna Somensi, Tato (Guglielmo Sansoni), Fillia, Prampolini e Depero per opere



Figura 171 Enrico Prampolini, *Il Risparmio*, 1932 ca., bozzetto per vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, tempera su cartoncino, 41x22 cm., Collezione privata

vetrate da collocare nelle sale di frequentazione pubbliche. I soggetti richiesti sono i servizi postali, il lavoro, le industrie e le risorse locali.

Le vetrate, realizzate sui cartoni di Prampolini, per le tre finestre cinquecentesche del cortile interno di Palazzo a Prato, raffigurano *Il telegrafo* (fig. 170), *Il risparmio* (fig. 171) e *La posta*.

Il risultato ottenuto da Prampolini nelle tre vetrate rettangolari è molto lontano dalle sue ricerche sull'idealismo cosmico, il messaggio è immediato e semplice come, per esempio, nella scelta del soggetto delle api per la raffigurazione del risparmio.

Le opere di Depero e di Tato vengono

collocate a chiusura delle arcate nella sala del Dopolavoro Postelegrafonici. Sono tutte vetrate centinate divise in scomparti geometrici (fig. 172-173). Le vetrate di Depero *Le Arti* (fig. 174.), *Il Lavoro* (fig. 175) e *l'Elettricità* (fig. 176) con le due bande centrali che ripetono uno stesso motivo riprendono i temi già sviluppati dall'artista in altri lavori, come attentamente nota la Pirani nella vetrata delle *arti* il tema della lunetta è ripreso dalla scenografia per il balletto

pittoriche". Una dichiarazione di Mazzoni rinvenuta tra le sue carte risalente agli ultimi anni di vita cfr. E. Farioli, *Mazzoni e gli artisti*, in ib. p. 103.

²⁶⁸ sulla polemica tra Depero e Mazzoni per la decorazione del palazzo delle Poste di Trento cfr. F. Pirani, *Le decorazioni del Palazzo delle Poste di Trento*, in Lux, op. cit. pp. 360-375.

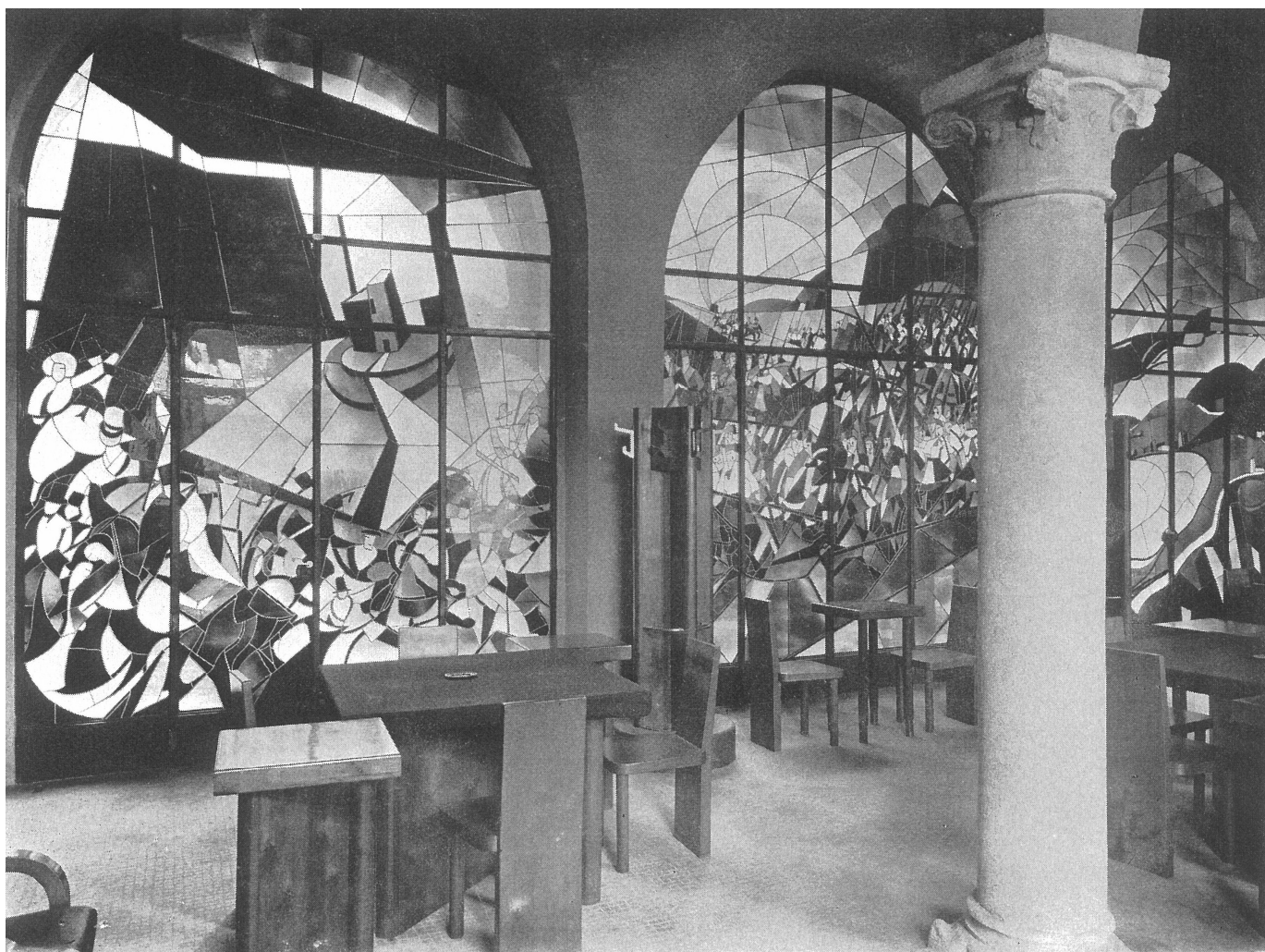


Figura 172 Sala del dopolavoro Postelegrafonici, palazzo delle Poste di Trento, vetrate di Tato, foto Archivio Angiolo Mazzoni MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

"The new Babel" e il tema della lunetta della vetrata *Il Lavoro* riprende i "martellatori". ²⁶⁹

Le tre vetrate di Tato *Comunicazioni aeree*, *La rivoluzione* (fig. 177.) e *Marcia della gioventù* furono realizzate con un maggiore senso pittorico riprendono i lavori eseguiti nell'ambito della categoria dell'arte postale con un forte effetto grafico-decorativo servendosi, soprattutto nel caso di *Comunicazioni aeree*, delle soluzioni descrittive di visioni aeree sperimentate con l'aeropittura. Nel 1966 a seguito di una forte alluvione le vetrate andarono distrutte, rimangono solo alcuni bozzetti conservati al Mart.

²⁶⁹ F. Pirani, *Le decorazioni del Palazzo delle Poste di Trento*, in Lux, op. cit. p. 362.

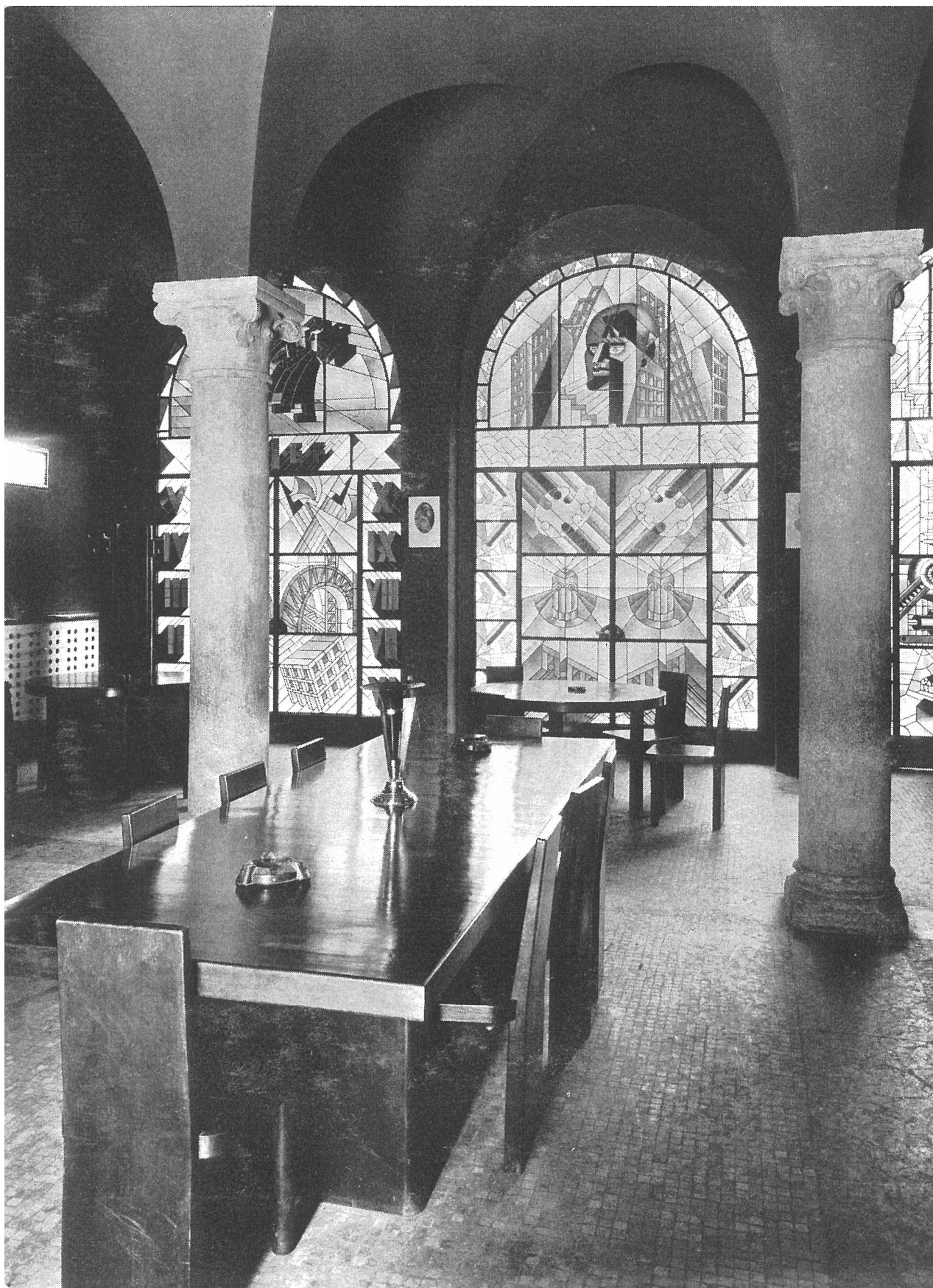


Figura 173 Sala del dopolavoro Postelegrafonici, Palazzo delle Poste di Trento, vetrate di Depero, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

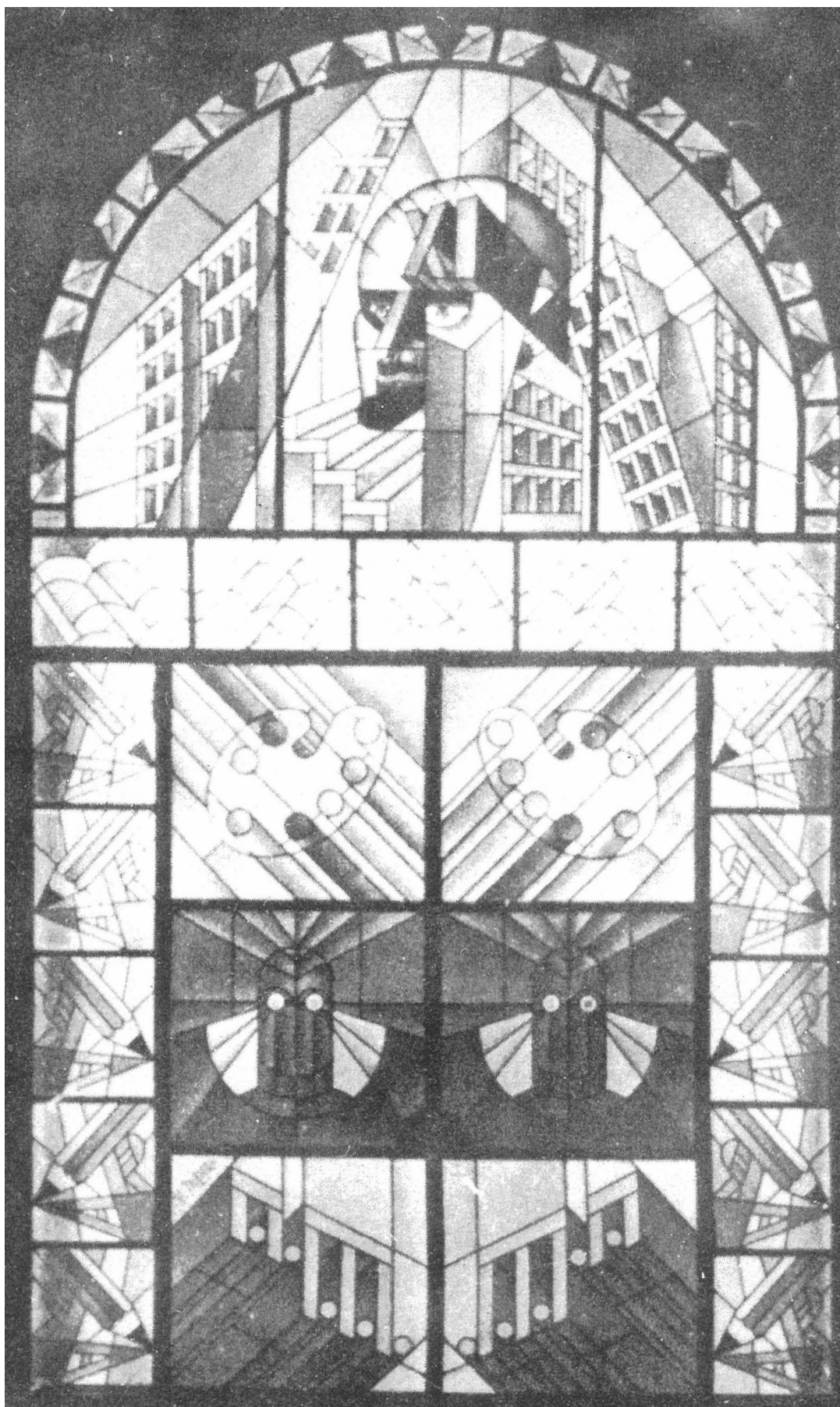


Figura 174 Fortunato Depero, *Le Arti*, vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d' Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

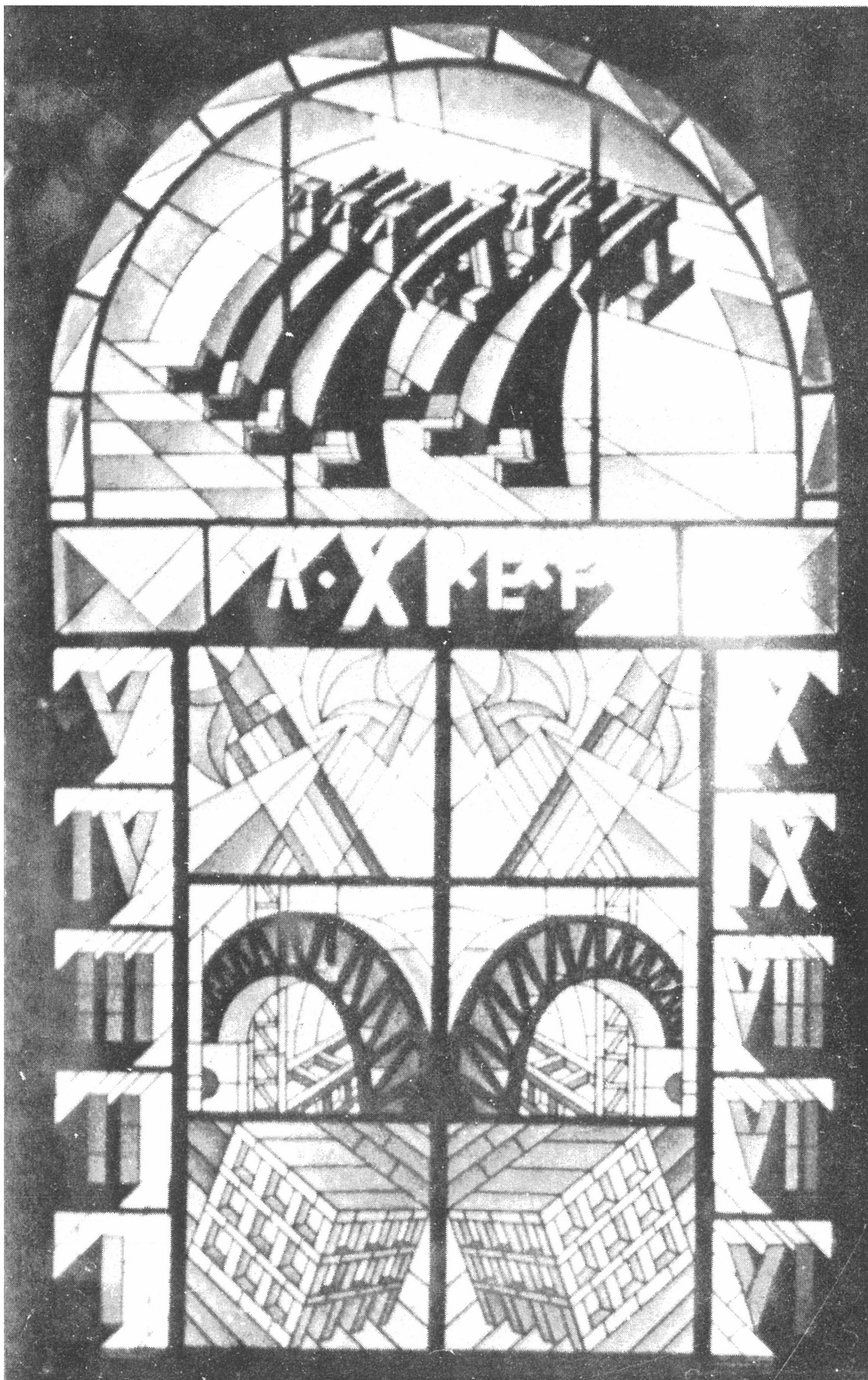


Figura 175 Fortunato Depero, *Il Lavoro*, vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

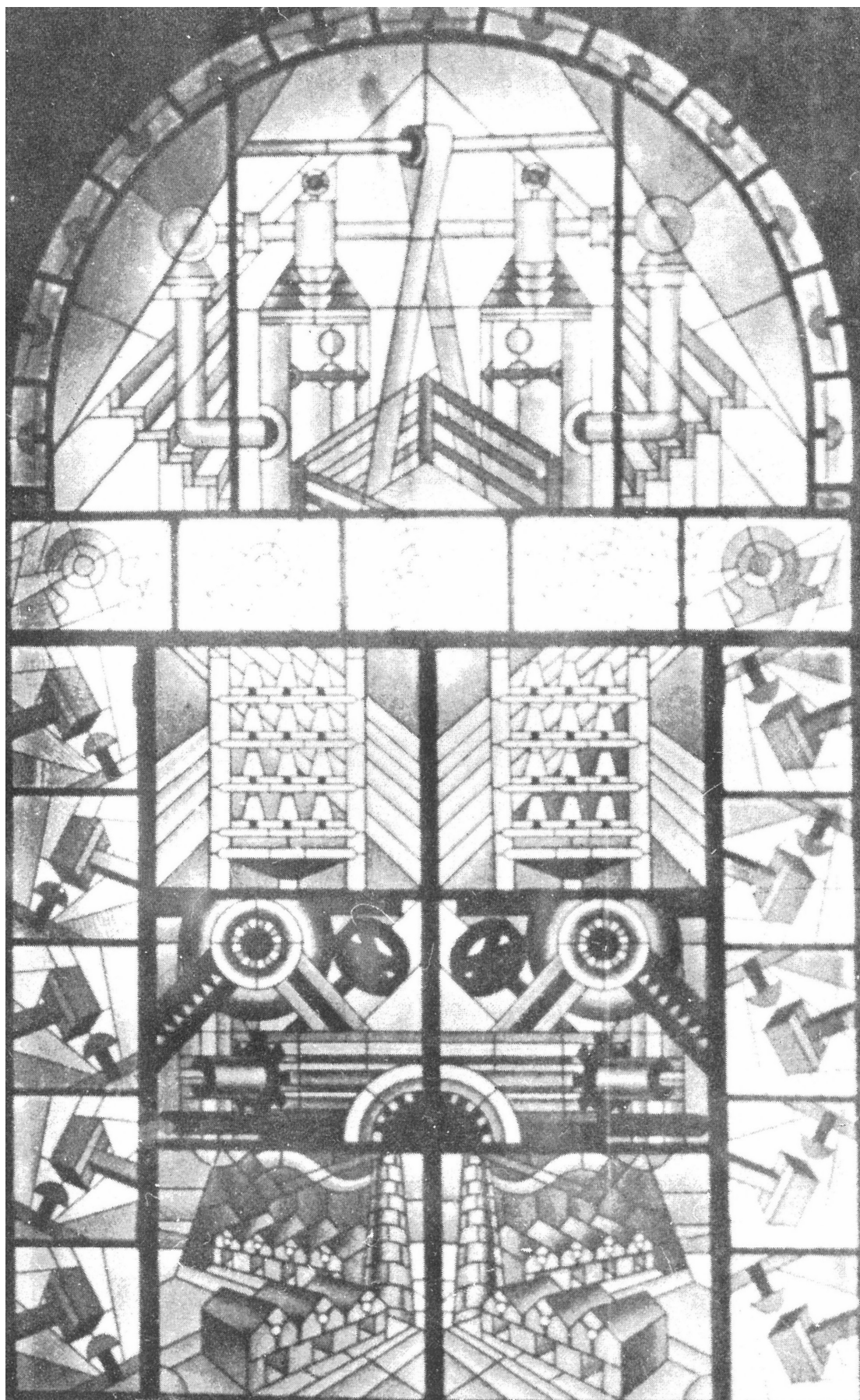


Figura 176 Fortunato Depero, *L'Elettricità*, vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto



Figura 177 TATO, *Rivoluzione*, 1932 ca., bozzetto per vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, tempera su cartoncino, 63x36 cm., Collezione privata

IV.2.1.3 1933-34. Palazzo delle poste di Palermo

Il Palazzo delle poste di Palermo, inaugurato il 28 ottobre 1934, si erge in un centro storico traumatizzato dal nuovo rettilineo, la via Roma (nata da un coraggioso sventramento del centro storico della città attuato tra la fine dell'800 e i primi anni del '900) che influenza anche la scelta del linguaggio architettonico. Si legge nella relazione del progetto che considerata la presenza, lungo il tratto di via interessato dall'intervento, di edifici ritenuti privi di qualsiasi carattere artistico e il considerare ciascuno degli "stili predominanti" in Sicilia inadeguato ad esprimere la complessità del futuro edificio, *"l'architetto ritenne opportuno (...) ispirarsi alla semplicità delle costruzioni greche dando però al prospetto del nuovo palazzo proporzioni tali da ottenere la grandiosità delle opere romane (...)"*²⁷⁰.



Figura 178 Facciata Palazzo delle Poste di Palermo, 1934, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

²⁷⁰ cfr. A.I. Lima, Il Palazzo delle Poste di Palermo, in Angiolo Mazzoni (1984-1979) op. cit. p. 247



Figura 179 Facciata Palazzo delle Poste di Palermo, 1934, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Il risultato è un'alternanza di un'ingombrante retorica ufficiale e di un'originalità di ricerca in linea con le tendenze razionalistiche e futuriste. (fig.178-179). Varcato il colossale pronao d'ingresso, riempie di stupore con le soluzioni strutturali molto complesse come nella scala elicoidale, con gli spazi luminosi e i raffinatissimi accostamenti di colori dei rivestimenti marmorei con le porte di rame con gli arredi di rame e di marocchino.



Figura 180 Sala delle Conferenze, Palazzo delle Poste di Palermo, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Due sono gli ambienti segnati maggiormente da questa tendenza avanguardistica: Lo Studio del Direttore Provinciale e la Sala delle Conferenze (fig. 180-181) ed è proprio in quest'ultima che Benedetta realizza cinque pannelli, un misto di tempere ed encausto, per decorare le pareti.



Figura 181 Sala delle Conferenze, Palazzo delle Poste di Palermo, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

La sala è progettata da Mazzoni in ogni minimo dettaglio, architettura e design si fondono, si allineano audacemente i marmi del tavolo e delle pareti che riquadrano i grandi teleri di



Figura 182 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni aeree*, 1933-1934, tempera e encausto, 195x320 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo



Figura 183 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni marittime*, 1933-1934, tempera e encausto, 1,95x320 cm. foto Palazzo delle Poste Palermo



Figura 184 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni terrestri*, 1933-1934, tempera e encausto, 195x320 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo



Figura 185 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni telegrafiche e telefoniche*, 1933-1934, tempera e encausto, 195x320 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo



Figura 186 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni terrestri*, 1933-1934, tempera e encausto, 195x320 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo



Benedetta intorno al tavolo lo stesso architetto disegna le originalissime sedie in rame e marocchino rosso. Fasce e cornici marmoree

Figura 187 Benedetta fotografata vicino a Comunicazioni aeree, foto da Archivio Mazzoni, MART Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

evidenziano i rapporti geometrici e dimensionali tra le pareti Il tema delle plastiche murali è ancora dominato dai mezzi di comunicazione tecnologica, *Sintesi delle Comunicazioni terrestri, marittime, aeree, telegrafiche e telefoniche e radiofoniche* (fig. 182-186).

Ogni tema è costruito sull'opposizione tra paesaggio e tecnologia evidenziata ancora di più dall'abile uso del colore, utilizza per i paesaggi delle tenui e delicate sfumature di gialli, celesti, e rosa che si contrappongono ai grigi e blu delle tecnologie raffigurate. Ma oltre all'uso poetico dei colori colpisce la prorompente presenza delle diagonali che dominano e tagliano lo spazio. Nella sala con Benedetta è presente Tato, con due delle tele che compongono il trittico esposto a Roma alla quadriennale del 1931, *Il Lavoro* (fig. 188) e *La Giovinezza* (fig. 189) (in origine collocati nel corridoio della Sala che conduce agli uffici), il primo rappresenta il varo di una nave ed è dominato dal possente scafo, attorno alla cui elica si affaticano ancora gli operai, nel secondo una folla avanza portando le bandiere in trionfo, è evidente la violenza delle messe protese verso il progresso.

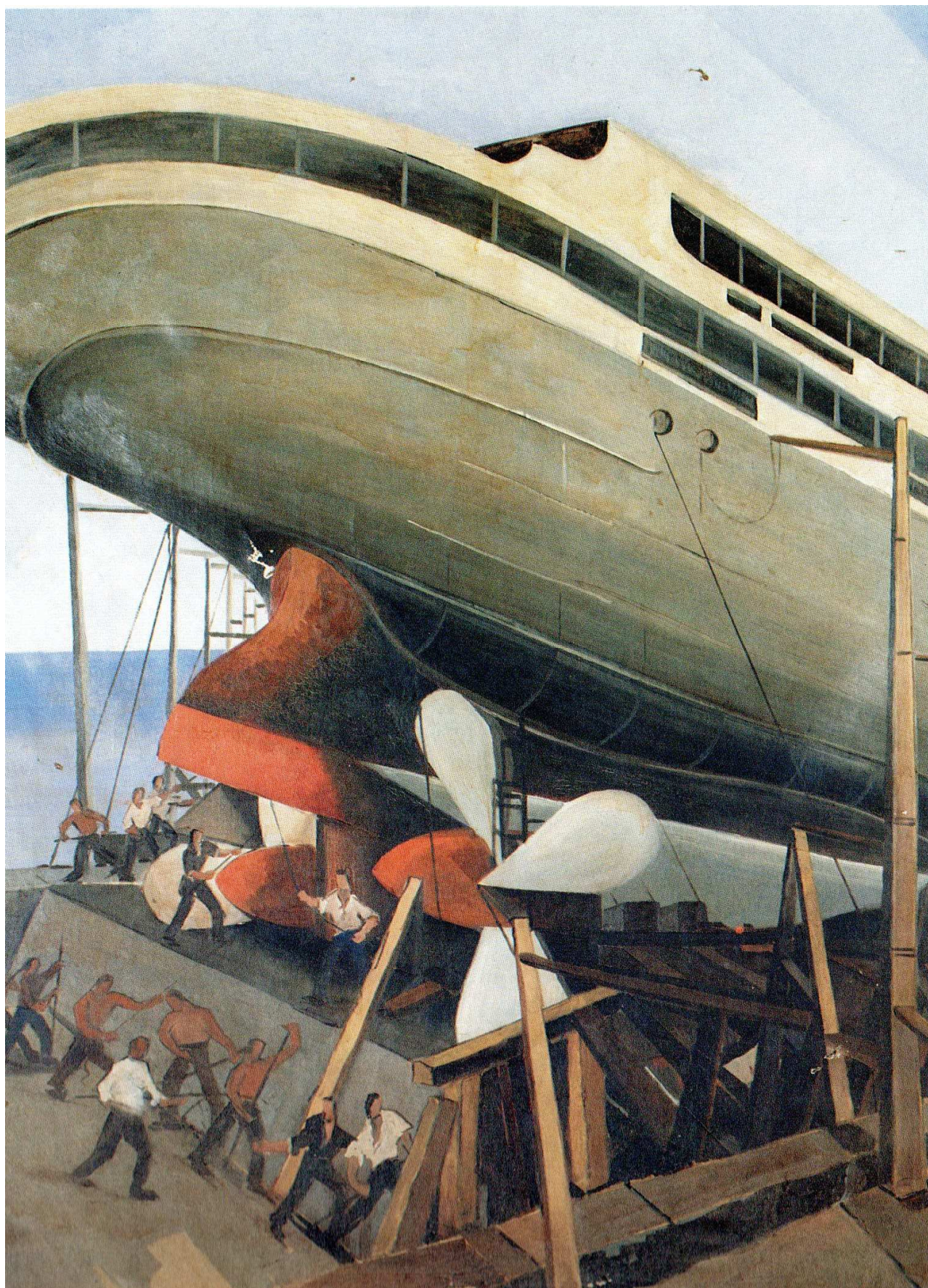


Figura 188 Tano Festa, *Il Lavoro*, 1934, olio su tela, 196x210 cm., Palazzo delle Poste Palermo



Figura 189 Tàto, *La Giovinezza*, 1934, olio su tela, 196x210 cm., Palazzo delle Poste Palermo



Figura 190 Brunas (Bruna Somenzi), *Simboli delle comunicazioni*, punto Burano, Archivio Angiolo Mazzoni, MART Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Nella stessa sala a completare l'insieme futurista, davanti alle finestre sono posizionate le tende, disegnate da Brunas, ricamate a punto burano con ricami ispirati, ancora una volta, ai simboli delle comunicazioni, tralicci, telefono, alfabeto Morse, aerei, navi, strade ferrate.

IV.2.2 La plastica murale in Piemonte

La città di Torino, lasciato il ruolo di capitale d'Italia, era divenuta dai primi anni venti il simbolo della città industriale, si era creato un clima moderno che ruotava intorno ad un mondo economico, industriale e soprattutto all'avanguardia nel settore della scienza, della meccanica e delle costruzioni che aveva dato vita ad un vivace ambiente culturale. E' naturale, quindi, per i futuristi, che ritengono il mondo meccanizzato e la tecnologia moderna la base della loro filosofia, trovare in Torino l'emblema e la concretizzazione della loro "Arte Meccanica".²⁷¹

Si sviluppa quindi a partire dai primi anni venti un gruppo di artisti futuristi torinesi intorno a Fillia e alla nuova poetica cosmica di Prampolini, un nucleo di notevolissimo peso nello sviluppo del "Secondo Futurismo" ormai studiato da una vasta storiografia sin dagli anni cinquanta.²⁷²

Questo clima culturale indirizzato verso la modernità, crea un intenso dialogo con l'architettura moderna, come già evidente dal padiglione futurista nell'Esposizione Nazionale Italiana del 1928.²⁷³ Sulle riviste futuriste "La Città Futurista" (1928-29) e "La Città Nuova" (1932-34) vengono pubblicati articoli di architettura a firma di Gropius, Le Corbousier, Ginserbeger, Sartoris, von der Mull, Diulgheroff e naturalmente Fillia.

Questo gruppo di artisti e architetti è legato *"non tanto a riconoscimenti ideologici d'allineamento a livello nazionale, quanto a concrete occasioni di lavoro insieme"*.²⁷⁴ Il gruppo torinese si distinse infatti proprio per una coesione e insieme una varietà di intenti e di

²⁷¹ cfr. Fillia, *L'idolo meccanico*, in *L'Impero*, 20 luglio 1925.

²⁷² G. Ballo, *Pittori dal secondo futurismo ad oggi*, Mediterranea, Roma 1954; T. Souvage, *Pittura Italiana dal dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1957; L. Pistoì, *Avventure dell'Arte Moderna*, in *"L'Unità"*, 11 maggio 1956; A. Galvano, *Futuristi torinesi*, in *"Notizie"*, a. II, n. 5, Torino 1958; E. Crispolti, *Appunti del programma del Secondo Futurismo nella cultura italiana tra le due guerre*; E. Crispolti, *Storia e Critica del Futurismo*, Laterza, Bari, 1986; E. Crispolti, *Il secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore: Torino 1923-1938*, Fratelli Pozzo, Torino, 1962; E. Crispolti, *Aspetti del Secondo Futurismo*, (catalogo mostra) Torino, 1962; Caradano N., *Il secondo futurismo e l'aeropittura*, Roma, De Luca, 1979; Masoero A, Miracco, M, Poli F., *L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, Catalogo della Mostra di Torino 29 ottobre 2004 – 30 gennaio 2005, Milano, Mazzotta, 2005

²⁷³ vedi pag.

²⁷⁴ E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo ...* op. cit. pag. 478

realizzazioni che rappresentano la continua necessità di sperimentazione e di ricerca delle grandi possibilità del moderno.

E', quindi, facile capire come un architetto come Nicola Mosso, la cui formazione legata ancora alla cultura dell'eclettismo e all'avanguardia razionalista internazionale, entri in contatto con Fillia che lo invita ad unirsi al gruppo dei futuristi dicendogli: "*tu devi venire con noi perché le tue opere sono piene di poesia*"²⁷⁵ Si incontrano quando Mossolavora al progetto per la Chiesa di Agliano d'Asti e Fillia, nello stesso periodo, redige con Marinetti Il *Manifesto dell'Arte Sacra Futurista*. L'impegno di Fillia è di rinnovare le Chiese, di farle diventare luoghi moderni più consoni ad accogliere la spiritualità dell'uomo moderno "*I nuovi materiali costruttivi non si adattano ai soli edifici di carattere economico, ma contengono delle reali possibilità di sfruttamento estetico non inferiori ai migliori risultati ottenuti con gli antichi materiali nobili...*"²⁷⁶.

L'ideale di Fillia inizia a prendere corpo con il progetto di Mosso della Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza alle porte di Biella nel 1931 (fig.191-192), che prevede un intervento di plastica murale di Fillia (fig.193). Come scrive lo stesso Mosso in un articolo in "Stile Futurista": *In tema di decorazioni moderne, l'arte sacra è quella che più si presta alla creazione degli artisti sensibili, per quel senso di mistero e di divino che ogni interpretazione del doma deve esprimere. Poche arti sono riuscite a rappresentare col misticismo dovuto e colla religiosità necessaria, gli episodi della storia cristiana e la potenza della fede. L'arte religiosa bizantina fu la sola che seppe esprimersi con la massima purezza. L'arte futurista è superiore in purezza e misticismo ad ogni arte di oggi che imita il passato (...) Io ho realizzato in Piemonte*

²⁷⁵ Castagno L., Il disegno dei mobili di Nicola Mosso negli anni trenta, articolo inedito conservato presso l'Istituto Alvar Aalto di Torino, p. 3, cfr. V. Garuzzo, *Le stazioni ferroviarie di Cossato Biellese e di Orbassano di Nicola Mosso*, in E. Godoli, A. Lima, *Architettura ferroviaria in Italia-Novecento*, vol II, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2005.

²⁷⁶ Fillia, *La Nuova architettura*, 1931, Utet, Torino, ora ripubblicato in R. Gabetti, *La nuova architettura e i suoi ambienti*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1985, p. 64.

alcune costruzioni moderne dove la pittura futurista ha una applicazione diretta e vive della vita dei volumi, dei colori e della luce dell'edificio stesso. Poiché le polemiche e le ideologie sarebbero

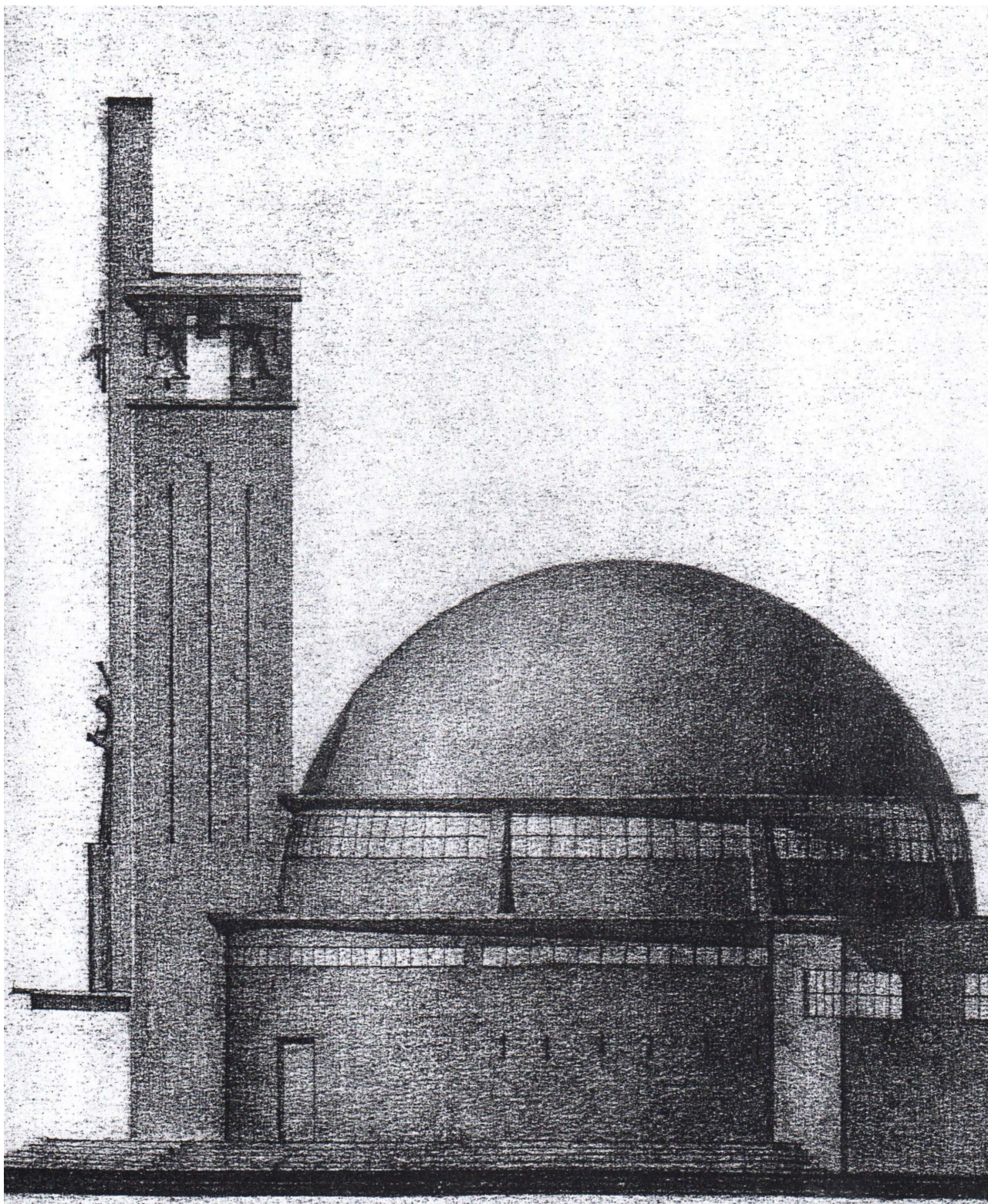


Figura 191 Nicola Mosso, *Progetto per Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza*, 1931, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

aride se non si sviluppessero nella realtà, io sono lieto di annunciare che in una chiesa modernissima che ho in esecuzione, aumenterò l'atmosfera di religiosità con delle plastiche

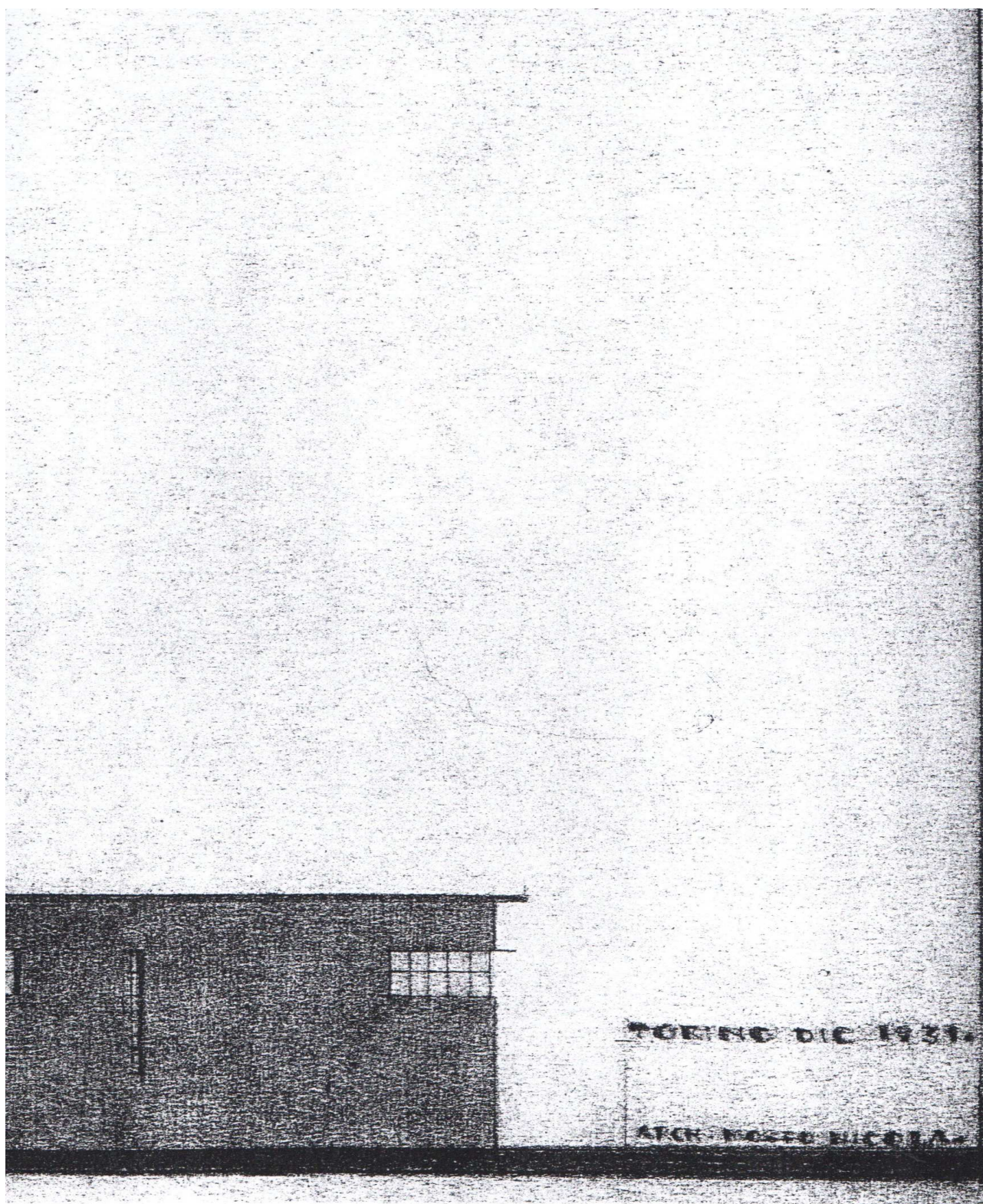


Figura 192 Nicola Mosso, *Progetto per Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza*, 1931, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

*murali. (...) "*²⁷⁷ La chiesa "una decorazione del tema ecclesiale quasi a livello di architettura funzionale, eppure con una sua accentuazione espressiva"²⁷⁸ è costituita da una grande e ardita cupola emisferica che arriva fin quasi a terra con una corona di finestre orizzontali, affiancata da una torre campanaria squadrata. La plastica murale raffigurante *La sacra famiglia*, avrebbe dovuto decorare l'interno della cupola come ad avvolgere i fedeli in un



Figura 193 Fillia, *La sacra famiglia*, bozzetto per plastica murale per la Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza, 1931, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

²⁷⁷ N. Mosso, *L'Architettura Italiana*, in "Stile Futurista", a. II, n. 10, giugno 1935, p. 9

²⁷⁸ E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo ...* op. cit. pag. 478

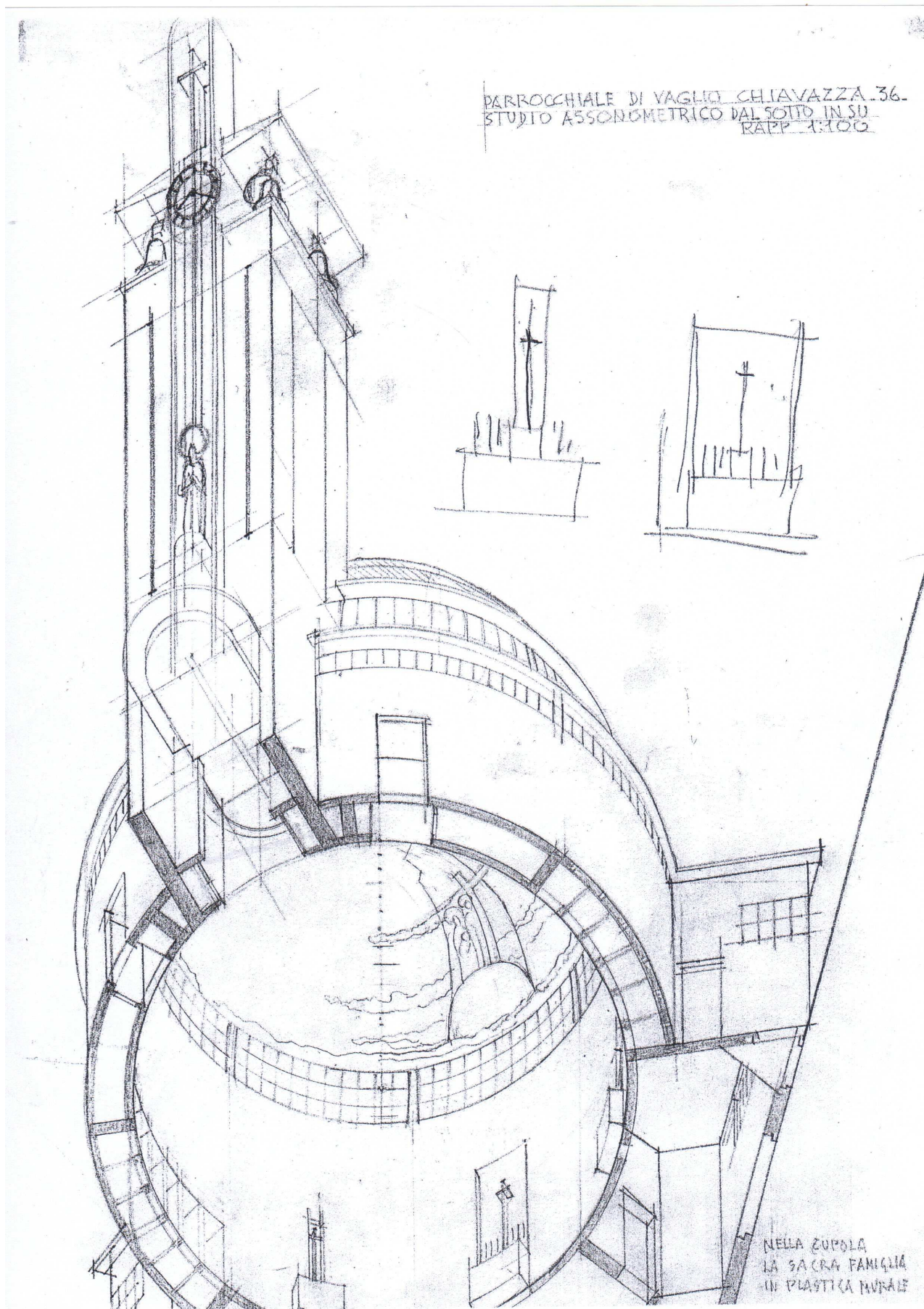


Figura 194 Nicola Mosso, *Progetto per Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza*, 1931, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 195 Nicola Mosso, Bozzetto per Casa Cervo, Biella, 1933, acquerello su carta, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate

abbraccio (fig. 194)..

L'architettura futurista più famosa, ancora esistente di Nicola Mosso è la Casa Cervo (fig. 196) realizzata a Biella, come la descrive Crispolti *"un documento di eccezionale importanza di integrazione delle arti"*²⁷⁹. Una scultura-architettura, costruita alla svolta di due vie centrali della città in cui Mosso esprime le sue capacità di architetto futurista legate ad una impronta scultorea e neoplastica grazie anche

all'affiancamento dell'opera di Fillia, Rosso e Oriani per la decorazione delle loggette con plastiche murali (fig. 195).

In realtà nell'idea iniziale non è in programma di inserire delle opere pittoriche, il primo progetto mostra casa Cervo *"come una grande scultura urbana policroma - negli squillanti colori giallo, arancio, grigio chiaro e scuro, bianco, rosso e nero"*²⁸⁰ senza prevedere l'ausilio di altri artisti. E' forse dall'incontro con Marinetti che definisce Mosso *"amico delle forti alate*

²⁷⁹ ib.

²⁸⁰ *Progetto casa Mosso*, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate



Figura 196 Foto Casa Cervo, Biella, 1934, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate

architetture di Sant'Elia"²⁸¹
all'origine del coinvolgimento dei tre artisti. Come scrive il figlio Leonardo Mosso *"Il progetto di Casa Cervo viene da lui rivisto, forse discusso nelle riunioni futuriste, frequenti anche a Biella, o negli incontri con Marinetti, come grande occasione per realizzare un evidente manifesto di integrazione fra le arti e di mutua collaborazione con gli artisti futuristi torinesi"*²⁸²

E, infatti, alcune tavole successive mostrano l'importante aggiunta delle plastiche murali di Fillia, Oriani e Rosso nelle loggette come riportato poi in un articolo su Nicola Mosso e la casa Cervo in "Architettura" *"Nelle loggette vennero eseguite delle plastiche murali a colori di soggetto paesistico ricavati da cartoni dei pittori Fillia Oriani e Rosso"*²⁸³. Le plastiche previste sono 21, ciascuna per loggia. Sul lato di via Mazzini 3 decorazioni per ciascuno dei 3 piani e sul lato di via Colombo 3 decorazioni per ciascuno dei 4 piani (fig.195). I tre artisti realizzano

²⁸¹ Ib.

²⁸² Ib.

²⁸³ SA.MU. Casa Cervo a Biella. Arch. Nicola Mosso, in "Architettura" a. 16, n. 10, 1937 p. 590



Figura 197 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 1 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 198 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso. *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella,, n. 2, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino*



Figura 199 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella,,* n. 4 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 200 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella,, n. 7* 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

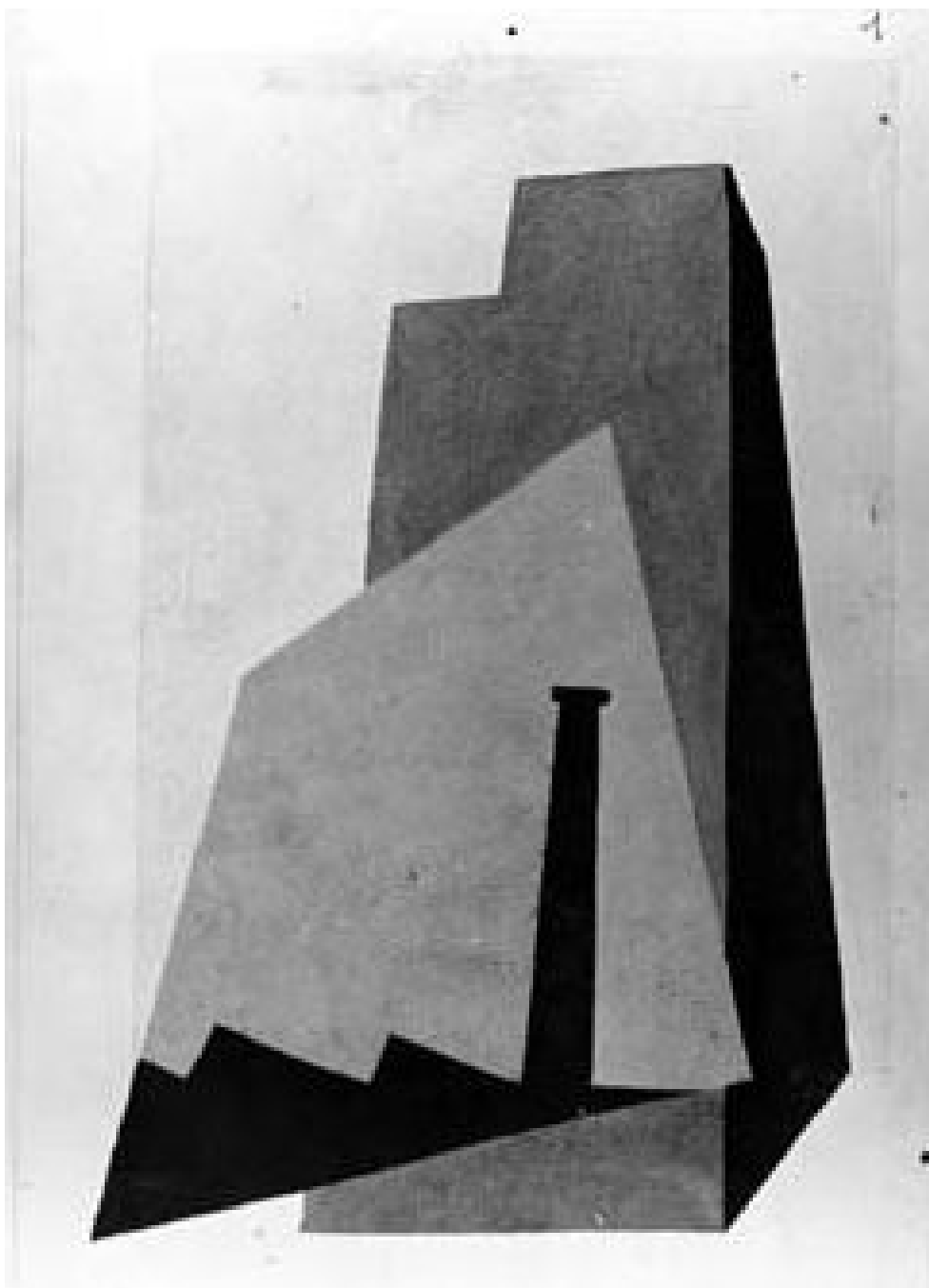


Figura 201 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella,, n. 1*, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 202 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella,, n. 5*, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 203 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 9, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 204 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella,,* n. 13, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 205 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 12, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 206 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella,,* n. 8, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino



Figura 207 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 11, 1934, tempera su carta, 32,7x23,7 cm., da E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, op. cit. p. 541



Figura 208 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 10 1934, tempera su carta, 32,7x23,7 cm., da E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, op. cit. p. 541

19 bozzetti preparatori (fig.197-208), "n. 17 cartoni + 2 che sono in cornice"²⁸⁴, dei bozzetti preparatori ne vengono scelti solo undici, realizzando per dieci delle plastiche due volte lo stesso soggetto. Nell'Istituto Alvar Aalto di Torino, Archivio Mosso, è conservato un modello al vero di plastica murale realizzato dai tre artisti come esempio del lavoro che avrebbero poi eseguito. La plastica murale è realizzata con intonaco cementizio colorato, tipo Terranova, a strati sovrapposti, di spessore, materia e grana diversi, sono presenti interventi manuali di tipo pittorico, probabilmente ad opera di Fillia.²⁸⁵ (fig. 32)



Figura 209 Casa Cervo, Biella, 1990, foto dopo il restauro, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate

Le plastiche murali, a differenza del progetto iniziale, non vengono realizzate in rilievo, gli esecutori optano per una stesura piatta di intonaco unito a pigmenti colorati, le pareti divisorie delle loggette non sono sufficientemente robuste per poter sostenere il peso di un rilievo e probabilmente i costi per rafforzare i supporti e i tempi fanno desistere. Durante una ristrutturazione del palazzo avvenuta negli anni '50, le pitture vengono ricoperte di scialbo. Nel 1983 vengono ripulite, ma coperte di una vernice opaca che ne altera i colori (fig. 209).²⁸⁶

²⁸⁴ Copertina della pratica n. 60/b, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate

²⁸⁵ cfr. Scheda OA Modello al vero di plastica Murale, conservata presso Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate

Un altro progetto di Nicola Mosso che prevede alcune decorazioni da realizzare in plastica murale è la stazione di Orbassano (1934). In questa stazione, purtroppo mai realizzata, è previsto nel setto centrale la disposizione di una plastica murale progettata da Fillia, il cui soggetto è naturalmente in tema con il contenuto dell'edificio e rappresenta la rete ferroviaria. (fig. 210-212.).

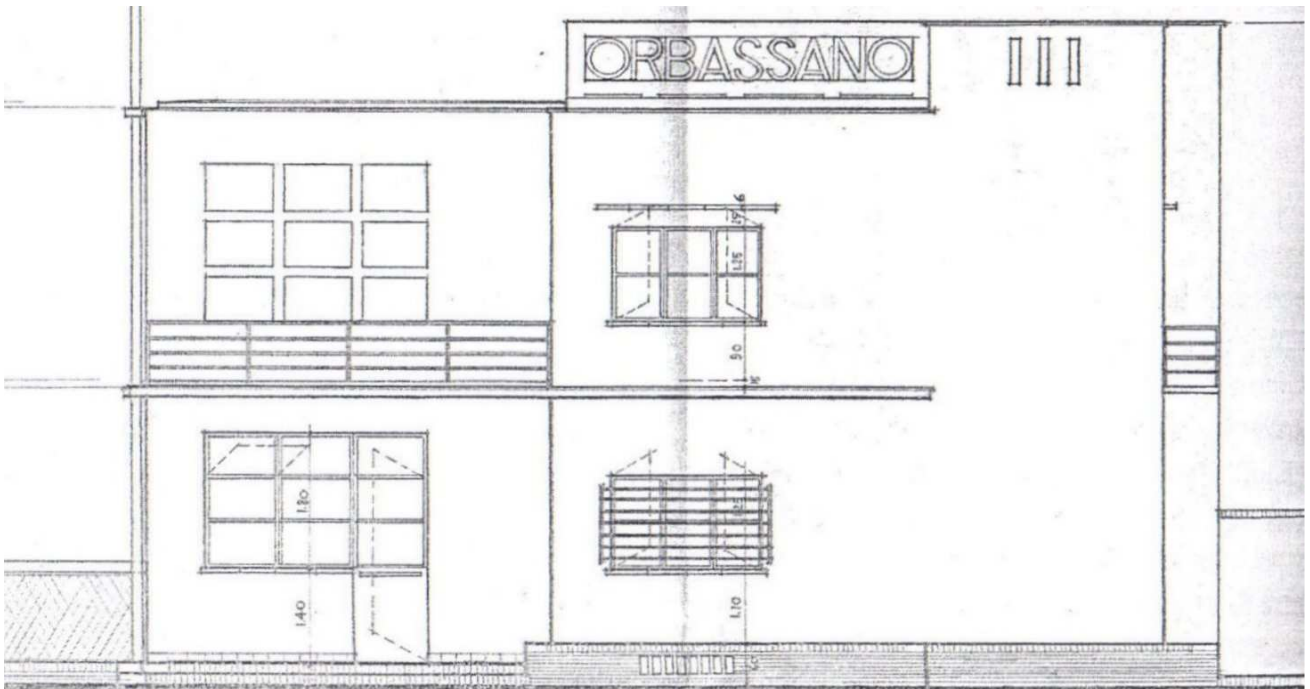


Figura 210 Nicola Mosso, Stazione di Orbassano, veduta prospettica del secondo progetto, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

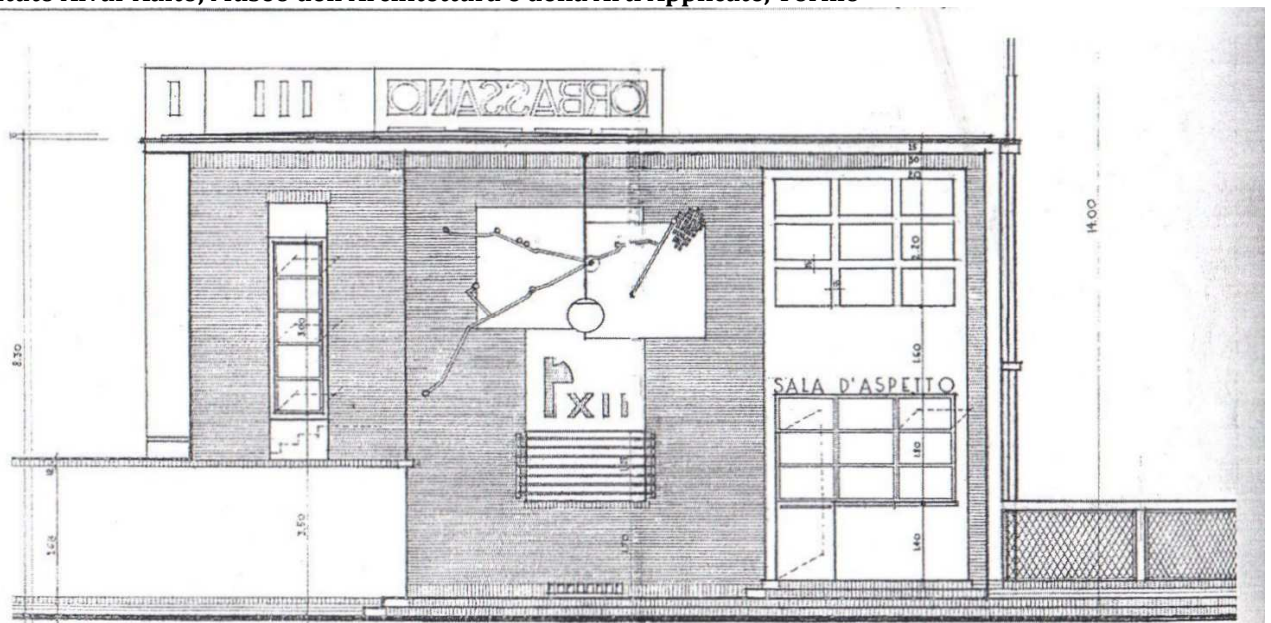


Figura 211 Nicola Mosso, Stazione di Orbassano, veduta prospettica del secondo progetto, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

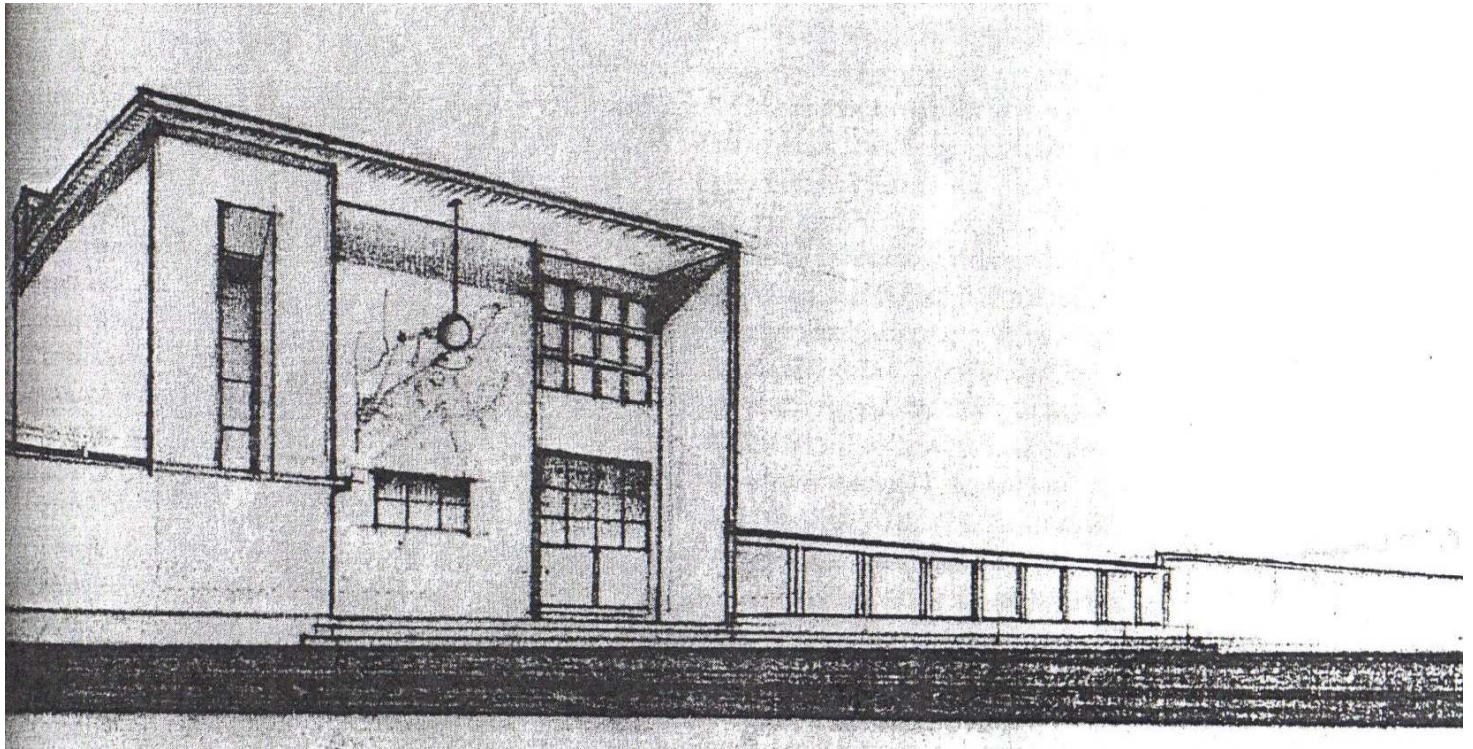


Figura 212 Nicola Mosso, *Stazione di Orbassano, veduta prospettica del secondo progetto*, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Alla fine di ogni “Stile Futurista” viene pubblicata un’appendice: *Sintesi del Futurismo Italiano e Mondiale*, con un resoconto di mostre, dibattiti, conferenze e realizzazioni futuriste. Nel primo numero²⁸⁷ si legge alla voce Plastiche Murali: “I Futuristi hanno decorato in questi ultimi mesi vari edifici pubblici, tra cui i Palazzi delle Poste di Trento, Palermo e La Spezia; molti ambienti privati tra i quali sono notevoli quelli del comm. Puel di Torino (che illustreremo ampiamente in uno dei prossimi numeri), dell’ing. Barosi,, del dott. Vernazza, ecc.” purtroppo nei numeri successivi non si fa accenno a queste decorazioni, ma nel II numero di La città nuova vengono pubblicate la camera da letto del dott. Vernazza (fig. 213) e lo studio dell’ ing. Jacobacci (fig. 214).

²⁸⁷ “Stile Futurista”, a. I, n. 1, p. 44



Figura 213 Fillia, Camera da letto nell'alloggio del dottor Vernazza, da "La Città Nuova, a. III, n. 2, febbraio 1934



Figura 214 Nocolaj Diulgheroff, Studio ing. Jacobacci, da "La Città Nuova, a. III, n. 2, febbraio 1934

IV.2.3 Plastica murale in Liguria

I futuristi intorno agli anni trenta danno vita ad una stagione artistica e culturale ligure, si susseguono una serie di manifestazioni di grande impatto socio-culturale.

Il Secondo futurismo trova in Liguria un terreno fertile per sperimentare alcuni punti nodali del proprio programma operativo, soprattutto l'esigenza di concretare la poetica futurista nella produzione di oggetti d'uso di rinnovato segno estetico e funzionale; trova una sua effettiva realizzazione nella produzione in ceramica il centro di Albisola promossa da Tullio d'Albisola e le interrelazioni che si vengono a creare nell'ambito dell'architettura con gli aspetti di integrazione fra problematiche costruttive e di rinnovamento delle forme e di decorazione, che trovano un momento particolarmente significativo proprio nella Prima Mostra di Plastica Murale a Genova.

Già nel 1909 Marinetti viene mandato dal padre a Genova per studiare giurisprudenza, torna spesso nel corso degli anni a Genova per conferenze, serate futuriste e conferimento di premi letterari, il suo legame con la città ed il resto della Liguria è evidente anche dalla scelta di questi luoghi per le sue lunghe villeggiature estive nelle località balneari della regione.

Scrivendo Marinetti *"Considero Genova un porto di tale importanza mondiale da riassumere, in certo modo, tutto ciò che la civiltà meccanica può rappresentare di più perfezionato e di più dinamicamente utile. (...) i caratteri commerciali e gli infiniti possibili sviluppi pratici che ne derivano, sono agli occhi nostri, sgombri di tutte le nostalgie passatiste, i nuovi valori ispiratori."*²⁸⁸

Altra città molto importante è La Spezia che ha il ruolo di elemento ispiratore nella quale sembra spostarsi l'asse del futurismo ligure/piemontese dal 1930 al 1935. Questa splendida stagione sboccia da una serie di concause, tutte ugualmente valide e fondamentali: la presenza di due aeroporti, le mutate atmosfere politiche e culturali, ormai pronte a recepire il

²⁸⁸ F. T. Marinetti, *Genova ispiratrice*, in "Stile Futurista", a. I, n. 4, ottobre 1934, p. 5

messaggio di avanguardia futurista e soprattutto il legame tra lo spezzino Righetti e Fillia (nato sulle colonne del periodo futurista romano "Sant'Elia").

E' ancora una volta una Casa d'Arte²⁸⁹(fig.214) a svolgere un ruolo importante come centro di riferimento per il movimento futurista già dalla ristrutturazione razional-futurista ad opera dell'architetto Manlio Costa con le decorazioni di plastica murale ad opera di Fillia (215)



Figura 215 Manlio Costa, Casa d'Arte, La Spezia, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

²⁸⁹ "Casa d'Arte Salmojrighi" così chiamata in onore del suo committente e direttore Pietro Salmojrighi, "un commerciante spezzino interessato agli aspetti promozionali del mondo artistico", (oggi l'edificio, divenuto sede della Chiesa Cristiana Avventista, mantiene solo il volume approssimativo dell'originale Casa d'Arte), cfr. M. Borzone, *Architettura Futurista alla Spezia*, in AAVV, *Futuristi alla Spezia*, 1991, Edizioni del tridente, La Spezia, p. 59

Il volume cubico intersecato dalla pensilina con la rientranza angolare suggerisce piani prolungabili all'infinito che si rifanno all'esempio neoplastico olandese. La scelta dei diversi materiali, la masonite, il vetrocemento, all'alluminio, la cementite e il terranova²⁹⁰ e la vistosa scritta pubblicitaria lo rendono un perfetto esempio di architettura futurista.²⁹¹ così descritto da Marinetti: *" è il primo esempio in questa città di un edificio lirico-funzionale altrettanto geniale quanto piacevole. La dinamica di cemento e cristallo della facciata ove rifulge il piano prominente d'alluminio fra gli sgargianti colori tipicamente italiani del "Terranova", (...) Così vanno moltiplicandosi in Italia le opere veramente degne del genio immortale del futurista Antonio Sant'Elia, precursore della nuova architettura mondiale".*²⁹²

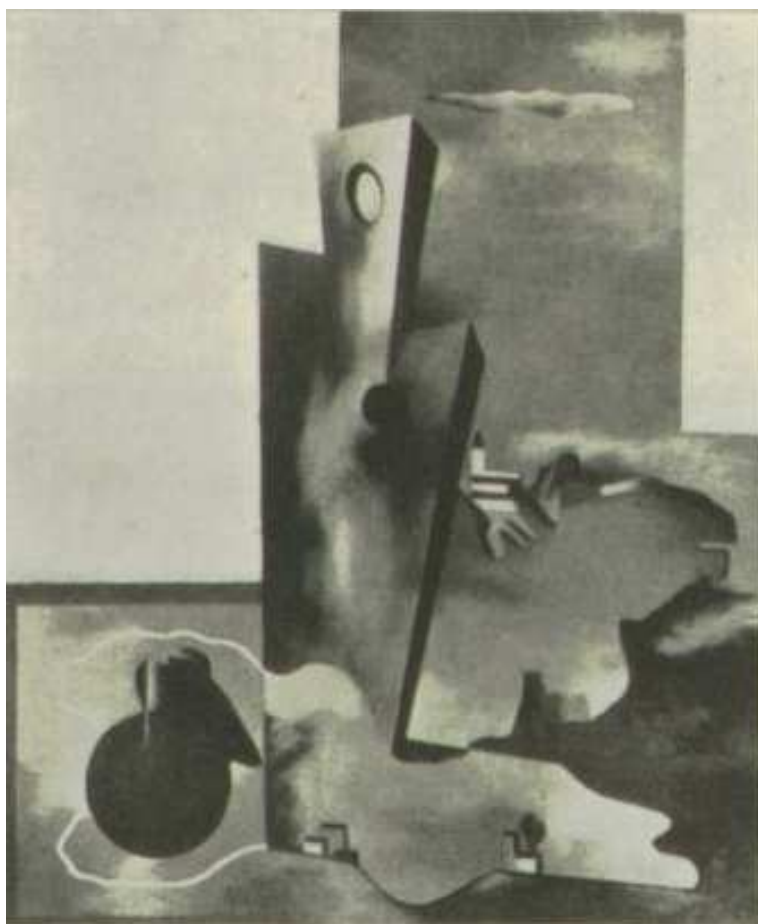


Figura 216 Fillia, *L'idolo del cielo*, bozzetto plastica murale per la casa d'Arte, 1931, da *"La terra dei vivi"*, a. 1, n. 7, 1933

²⁹⁰ Intonaco di finitura pietrificante minerale colorato in polvere per la protezione e la decorazione di superfici esterne ed interne, costituito da calce, leganti idraulici, sabbie silicee, pigmenti inorganici stabili alla luce ed eventuali additivi idrofughi.

²⁹¹ Oggi l'edificio è sede di una Chiesa Cristiana Avventista.

²⁹² *Mostra aeropittura arte sacra futurista*, cat. mostra, Casa d'Arte La Spezia 1932.

Nel territorio ligure i futuristi lasciano la maggior parte delle testimonianze di plastica murale e di decorazione architettonica, abbiamo già visto i grandi mosaici ceramici del Palazzo delle Poste della Spezia di Fillia e Prampolini²⁹³, nel 1933 Fillia decora con due pitture murali *Navi mercantili* e il *Golfo della spezia* (fig. 217) la sala consiliare del Palazzo del Municipio di La Spezia realizzato dall'architetto Rossi, distrutto, purtroppo, in seguito ai bombardamenti



Figura 217 Particolari della nuova Sala del Municipio con pannelli del pittore Fillia, da "La Città Nuova", a. 1, n. 1 gennaio 1934

del 1943. Il soggetto *Navi Mercantili* sarà poi ripreso da Fillia per il mosaico ceramico *Trasporti marittimi* che presenterà alla *II mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa* (fig. 218).

²⁹³ Cfr. cap. IV par. 2.1.1

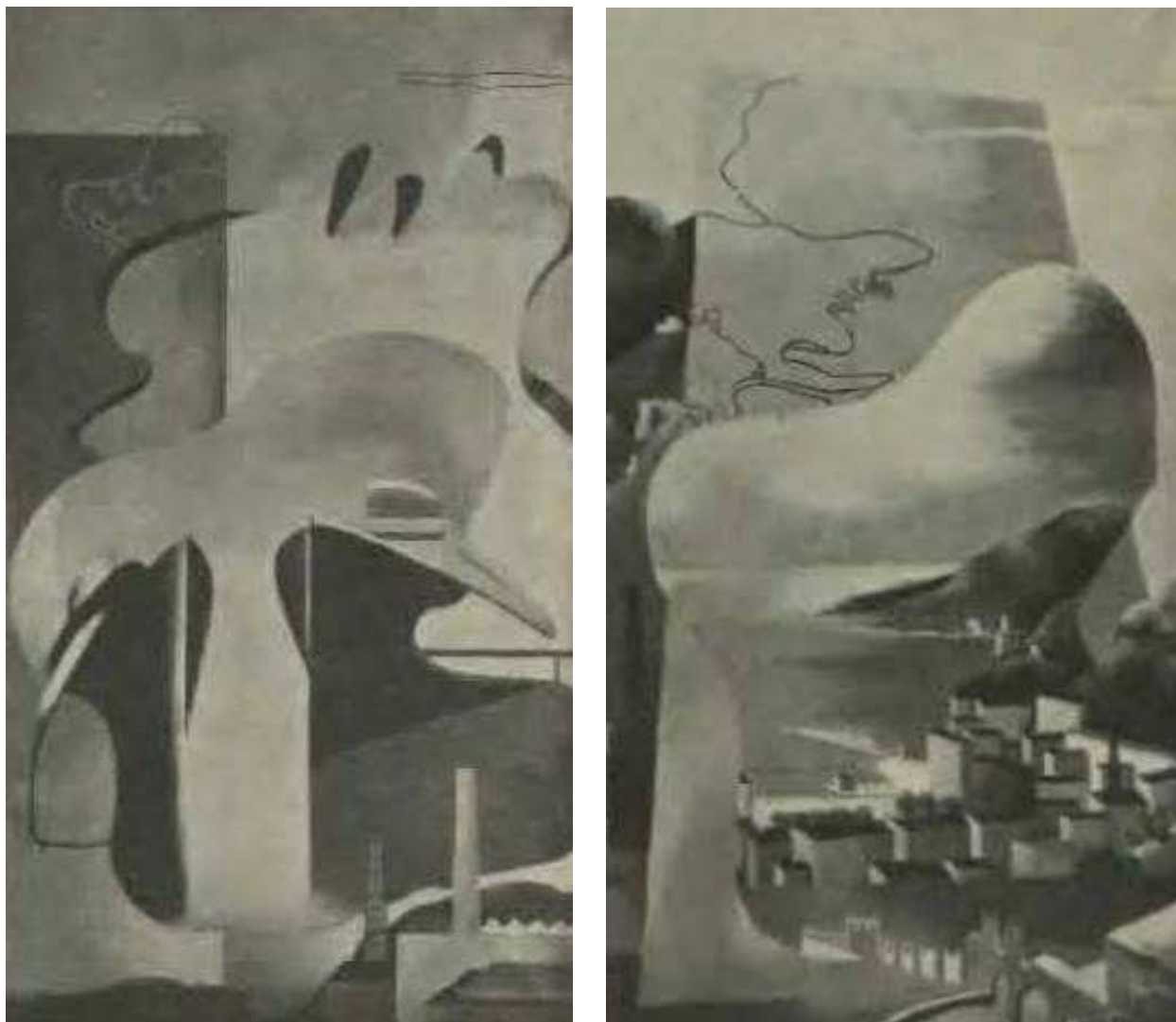


Figura 218 Fillia, *Navi mercantili* e *Il Golfo della Spezia*, pitture murali per la Sala del Municipio di La Spezia da "La nuova Architettura", a. III, n. 6, 20 marzo 1934

La decorazione dei palazzi di La Spezia viene presa come esempio da Pippo Oriani nell'articolo *Edifici Pubblici* per il libro di Fillia *Gli Ambienti della Nuova Architettura*²⁹⁴

"Queste necessità dell'architettura delle città, accoppiate alla risoluzione stilistica conseguente hanno il loro proseguimento nell'architettura degli interni. (...) Gli edifici pubblici essendo quotidianamente a contatto colla massa hanno oltretutto un compito sociale, morale ed educativo: non basta dunque rinnovarli costruttivamente ma occorre rinnovarli anche

²⁹⁴ Fillia, (a cura di) *Gli Ambienti della Nuova Architettura*, 1935, Torino, Utet



Figura 219 Fillia, *Trasporti marittimi*, mosaico ceramico, 200x350 cm., da Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia.

decorativamente. (...) Purtroppo in questo campo, si è ancora più indietro che nel rinnovamento costruttivo poiché, salvo esempi eccezionali come il Palazzo delle Poste e la Sala del Municipio di

La Spezia decorata con pitture murali di Fillia, non si è saputo superare ancora il vecchissimo affresco allegorico."²⁹⁵



Figura 220 Fillia, *Il Nuotatore*, 1935, mosaico ceramico, Genova, Piscine comunali di Albaro, foto da www.piscinedialbaro.it

Nel 1935 Fillia viene chiamato a ideare un pannello in mosaico ceramico per le piscine comunali di Albaro a Genova (fig.220) realizzate nel 1935 dall'ingegnere capo del comune di Genova, Paride Contrì, e inaugurato nello stesso anno da Vittorio Emanuele III. Il mosaico ceramico viene realizzato dalla ditta "Ceramica Ligure" S.A. e compare anche come pubblicità della ditta stessa nella rivista "Stile Futurista" (fig. 221).

²⁹⁵ Cfr. ib. p. 122

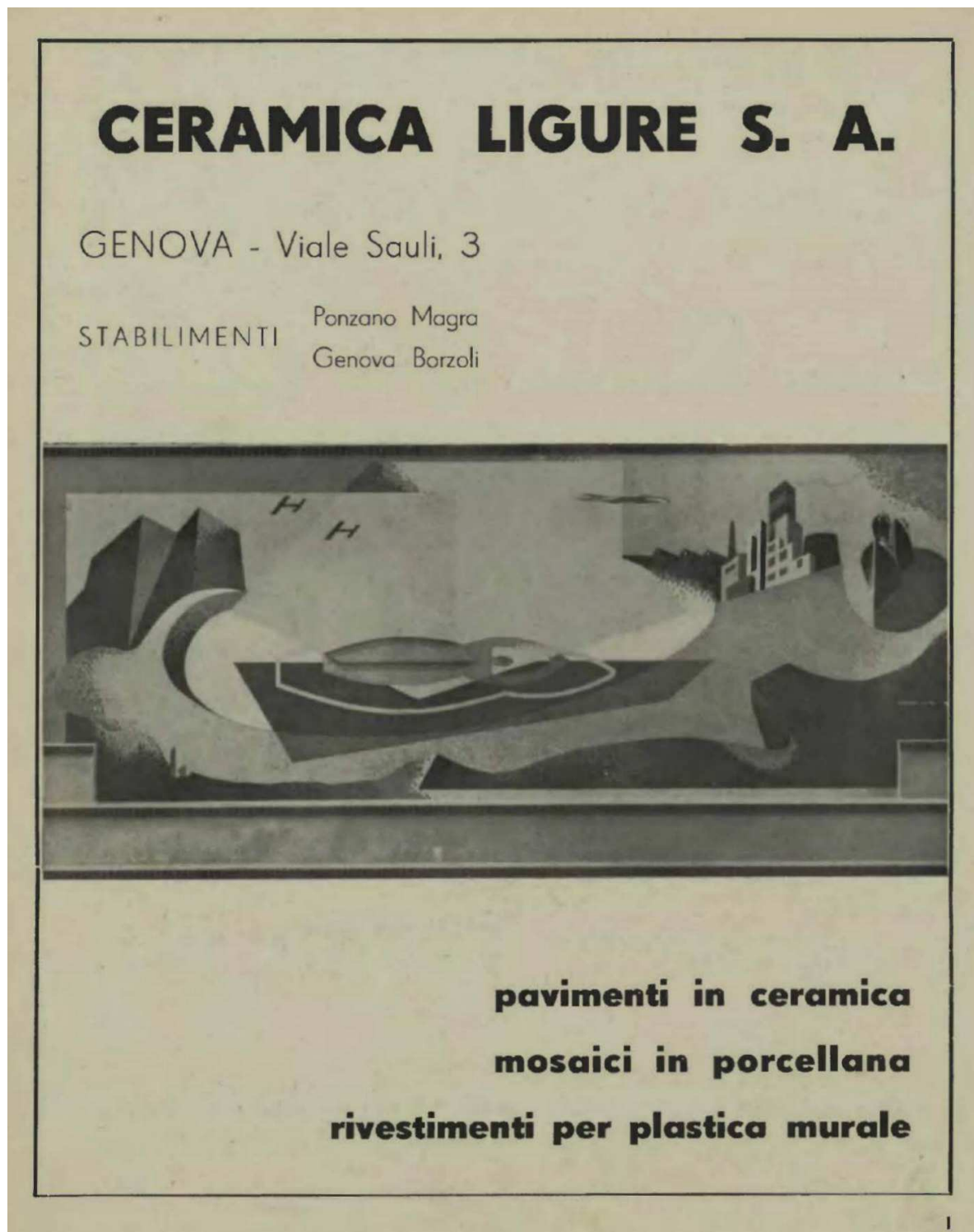


Figura 221 Pubblicità della Ceramica Ligure S.A., da "Stile Futurista" a. II, n. 13-14, Novembre 1935

Lo Stadio del Nuoto di Genova, secondo per dimensioni al solo Foro Italico di Roma è stato Chiuso nel 1992 per inagibilità. E' stato riaperto al pubblico nel 2008 dopo un attento restauro che ha mantenuto intatta l'architettura originaria dell'impianto e il mosaico ceramico di Fillia.

Un edificio esemplare per l'architettura futurista è la Colonia di Fara a Chiavari²⁹⁶ (fig.222),



Figura 222 Camillo Nardi Greco, Colonia di Fara, Chiavari, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

un'esemplare trasposizione di tematiche teoriche e pratiche dell'aeropittura. Il suo progettista, l'ingegnere Camillo Nardi Greco, molto probabilmente prende a modello il progetto di Prampolini per il Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Chicago (fig. 223) del 1933 ma anche ai magazzini Schocken (fig. 224) di Stoccarda di Erich Mendelsohn.

²⁹⁶ La colonia rimase tale fino al 1940, dal '41 al '43 divenne un ospedale militare, poi fu requisito dai tedeschi prima e dagli alleati poi, tornò ad essere una colonia per bambini per poco tempo, nel 1947 fu riadattata per accogliere le famiglie dei profughi d'Istria. Nel 1960 fu trasformata in albergo poi negli anni '80 divenne una scuola e ora, purtroppo è lasciato in uno stato di abbandono totale.

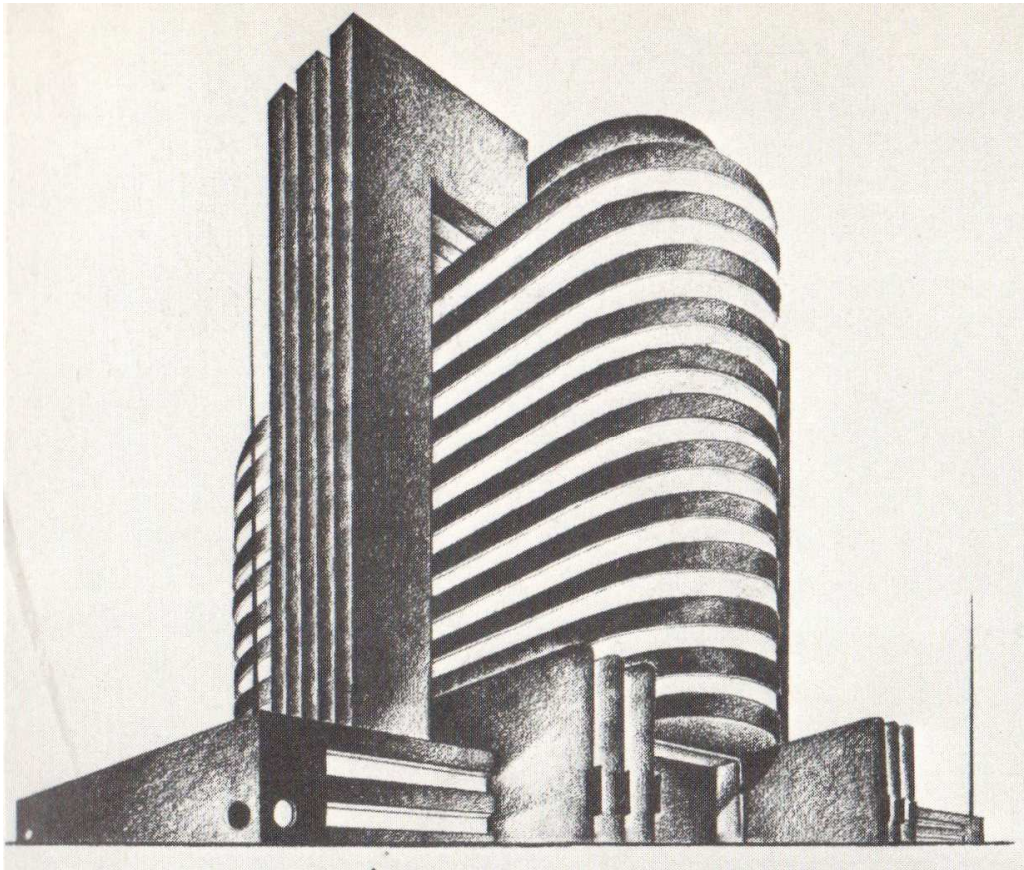


Figura 223 Enrico Prampolini, *Progetto per il Padiglione Italiano nell'esposizione Universale di Chicago*, 1933, matita grassa su cartone, 36x49,5 cm., Collezione privata



Figura 224 Erich Mendelsohn, *Magazzini Schocken*, 1926-1928 Stoccarda, foto da www.ifa.de

Come sottolinea Franco Ragazzi²⁹⁷ *"il dato sorprendente è che la storia di Nardi Greco non ha mai avuto nulla a che fare con il movimento di Marinetti. (...) si può pertanto considerare questa architettura e i suoi programmi decorativi documento eccezionale e per alcuni versi straordinario, costituendo la testimonianza concreta della fascinazione esercitata dalle idee futuriste su chi futurista non era."* L'ingegnere Nardi Greco, richiede esplicitamente a Demetrio Ghiringhelli, chiamato a decorare l'edificio, di realizzare delle plastiche murali, nei disegni originali della Colonia "piano terreno" e "Prospetto nord" sono indicate come plastica murale sia le pitture della facciata, che altre due decorazioni della vasta sala sita nell'ala di ponente del piano terreno indicata come "cappella-ricreazione-palestra".²⁹⁸

Ghiringhelli esegue delle pitture murali ad olio (225-226), la composizione e le tematiche scelte riprendono il "campionario" delle opere esposte nella I Mostra Nazionale di Plastica Murale che si è da poco conclusa. Il motivo spiraliforme della traiettoria dell'aereo e dei lunghi cannoni delle navi da guerra protesi verso l'alto riprendono i bozzetti di Depero *Mare di acciaio* (fig. 85) e *Guerra unica igiene del mondo* (fig. 87).

Le grandi pitture sono collocate ai lati dei due accessi principali della Colonia orientati verso nord. La composizione di destra gioca sulle masse dei carri armati, descritti con un forte scorcio prospettico che ne enfatizza la forza secondo una visione mitica ed epica della guerra, e dei lunghi e minacciosi cannoni d'acciaio protesi verso il cielo. Sullo sfondo svettano delle navi da guerra mentre il cielo è ricoperto di aerei che si dirigono verso un lembo di terra con le palme a simboleggiare la terra d'Africa da conquistare. La seconda ruota intorno alle linee di forza sprigionate da un aereo. Nella parte bassa sono le prue di grandi navi in costruzione in un cantiere navale su una struttura architettonica che riprende le opere di sant'Elia come *La Centrale elettrica del 1914* (fig. 10).

²⁹⁷ F. Ragazzi, *Marinetti, futurismo in Liguria*, Genova, De Ferrari, 2006 p. 154

²⁹⁸ *Ib.*, pag. 161

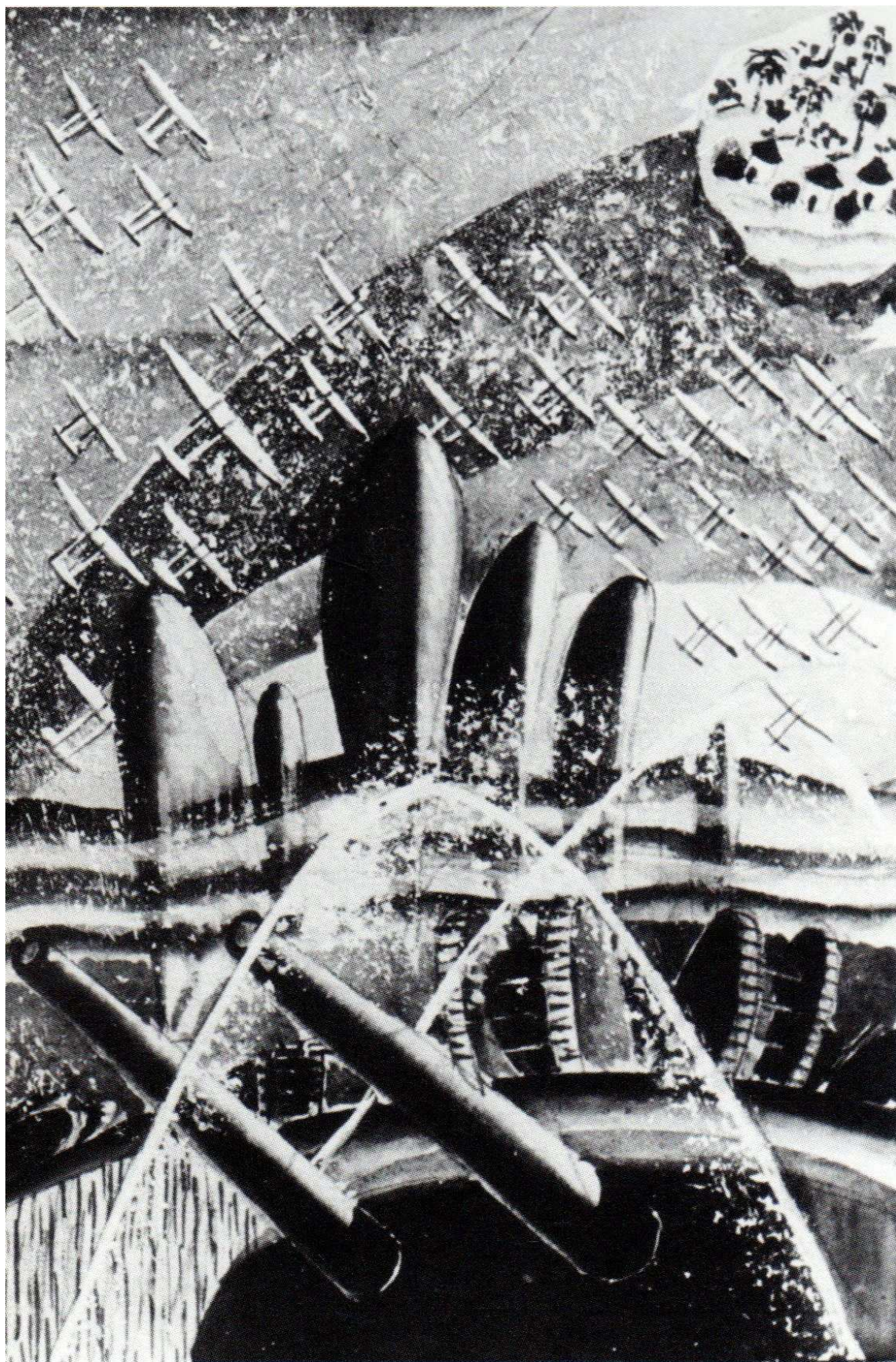


Figura 225 Demetrio Ghiringhelli, 1935-36, pitture murali per la colonia di Fara, fotografie d'epoca dei cartoni, Genova, Wolfsoniana

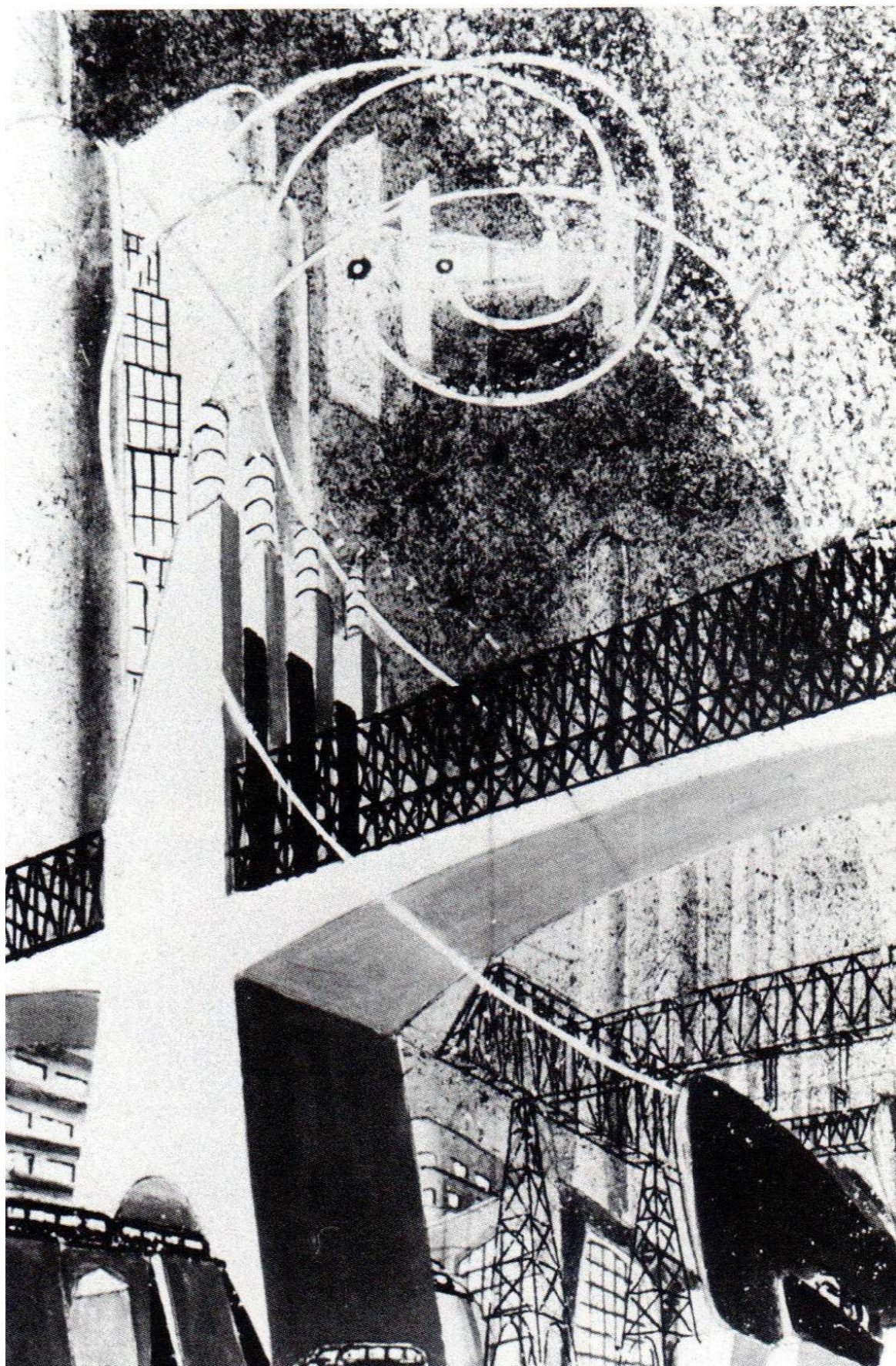


Figura 226 Demetrio Ghiringhelli, 1935-36, pitture murali per la colonia di Fara, fotografie d'epoca dei cartoni, Genova, Wolfsoniana

Un'altra Colonia costruita negli stessi anni presenta delle decorazioni parietali, la Colonia intitolata "IX Maggio"²⁹⁹ (fig.227) fatta realizzare dall'industriale Luigi Burgo nel 1938. Un edificio a pianta aperta con giustapposizioni e compenetrazioni asimmetriche di volumi. I materiali impiegati sono quelli tradizionali come l'ardesia, le facciate sono intonacate e tinteggiate color bianco perla e i pavimenti sono in piastrelle di ceramica colorata.



Figura 227, Geom. Cracchi, Colonia Burgo, IX Maggio, Moneglia, 1936-38, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

²⁹⁹ La colonia fu utilizzata per pochi anni. Chiusa per oltre 60 è stata da poco riconvertita, sotto la sorveglianza della Soprintendenza per i beni architettonici della Liguria, in un nuovo complesso residenziale.

Al suo interno, la colonia viene decorata con un importante ciclo di opere di Tato, incaricato personalmente da Luigi Burgo, purtroppo perdute: la pittura murale *La Gioventù italiana del Littorio* (fig.228) in cui è evidente il richiamo alle opere realizzate per il Palazzo delle Poste di Trento e per il Palazzo delle Poste di Palermo (fig. 177-189), la composizione si muove su due grandi blocchi in cui masse di figure brulicanti costruite con segni spezzati cuneiformi, si intersecano sui piani delle superfici cromatiche; due grandi tele *Sorvolando Verzuolo* (fig. 229)



Figura 228 Tato, *Gioventù italiana del littorio*, 1938, affresco, da *Tato raccontato da Tato*, 1941, courtesy l'Arengario Studio Bibliografico, Gussago

e *Aeropittura della cartiera di Maslianico* (fig.230), in cui le ardite deformazioni prospettiche riassumono la percezione del volo attraverso una visione in cui prevalgono le compattezze dei volumi e infine *Pesci* (fig. 231) che segue il terzo filone della ricerca figurativa di Tato ovvero quella più decorativa, il mosaico di viene eseguito da Tullio d'Albisola in piastrelle ceramiche.

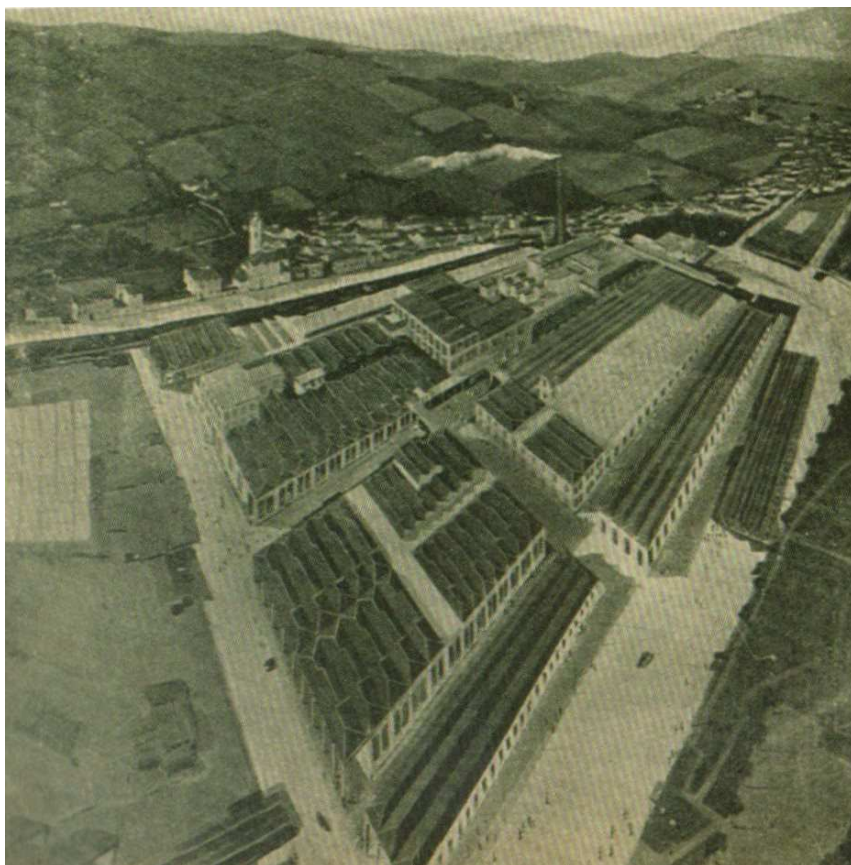


Figura 229 Tato, *Sorvolando Verzuolo*, 1938, olio su tela, da *Tato raccontato da Tato*, 1941, courtesy l'Arengario Studio Bibliografico, Gussago



Figura 230 Tato, *Aeropittura della cartiera di Maslianico*, 1938, olio su tela, da *Tato raccontato da Tato*, 1941, courtesy l'Arengario Studio Bibliografico, Gussago



Figura 231 Tato, *Pesci*, 1938, mosaico ceramico, 500x400 cm., foto da *Tato raccontato da Tato*, 1941, courtesy l'Arengario Studio Bibliografico, Gussago

IV.2.4 Plastica murale nelle Marche

Come abbiamo visto nel caso della Liguria, oltre a Torino, Roma e Milano, si registrano episodi significativi in regioni non centrali, sicuramente grazie al contatto sinergico fra letterati e alla grande capacità aggregatrice dei protagonisti.

Anche il gruppo futurista marchigiano ha rappresentato intorno agli anni Trenta una situazione creativa molto viva. Abbiamo già visto l'attività di Pannaggi nell'ambientazione di Casa Zampini ad Esanatoglia³⁰⁰ e intorno agli anni trenta, per l'esattezza tra il '36 e il '38, Tano

³⁰⁰ Cfr. cap. IV par. 1.2.

e Monachesi sono autori insieme o separatamente di plastiche murali di forte impatto come il *Quisibeve* in via Cernaia a Roma, due plastici polimaterici in gomma.³⁰¹

Nel 1938 Bruno Tano realizza a Macerata due plastiche murali in licustra, piuttosto interessanti per icasticità e sintesi. Uno viene eseguito nella sede dell'Opera nazionale Balilla, così come prospettato nella II Mostra di Plastica murale (fig. 105) e il secondo, per noi di grande interesse dal momento che è una delle pochissime realizzazioni ancora visibile, nei locali della redazione e tipografia della sede del periodico "L'Azione Fascista".



Figura 232 Bruno Tano, *Esaltazione plastica de "L'Azione Fascista"*, 1938, plastica murale, Tipografia Biemmegraf, Macerata

³⁰¹ Cfr. cap. III par. 8

Nel 1938 Tano e Monachesi, di nuovo insieme, realizzano un altro grande pannello decorativo, *Alalà* (fig. 233), *sintesi plastico pittorica dell'attività degli avanguardisti e dei balilla* per la Casa Littoria a Macerata³⁰², purtroppo oggi distrutto.

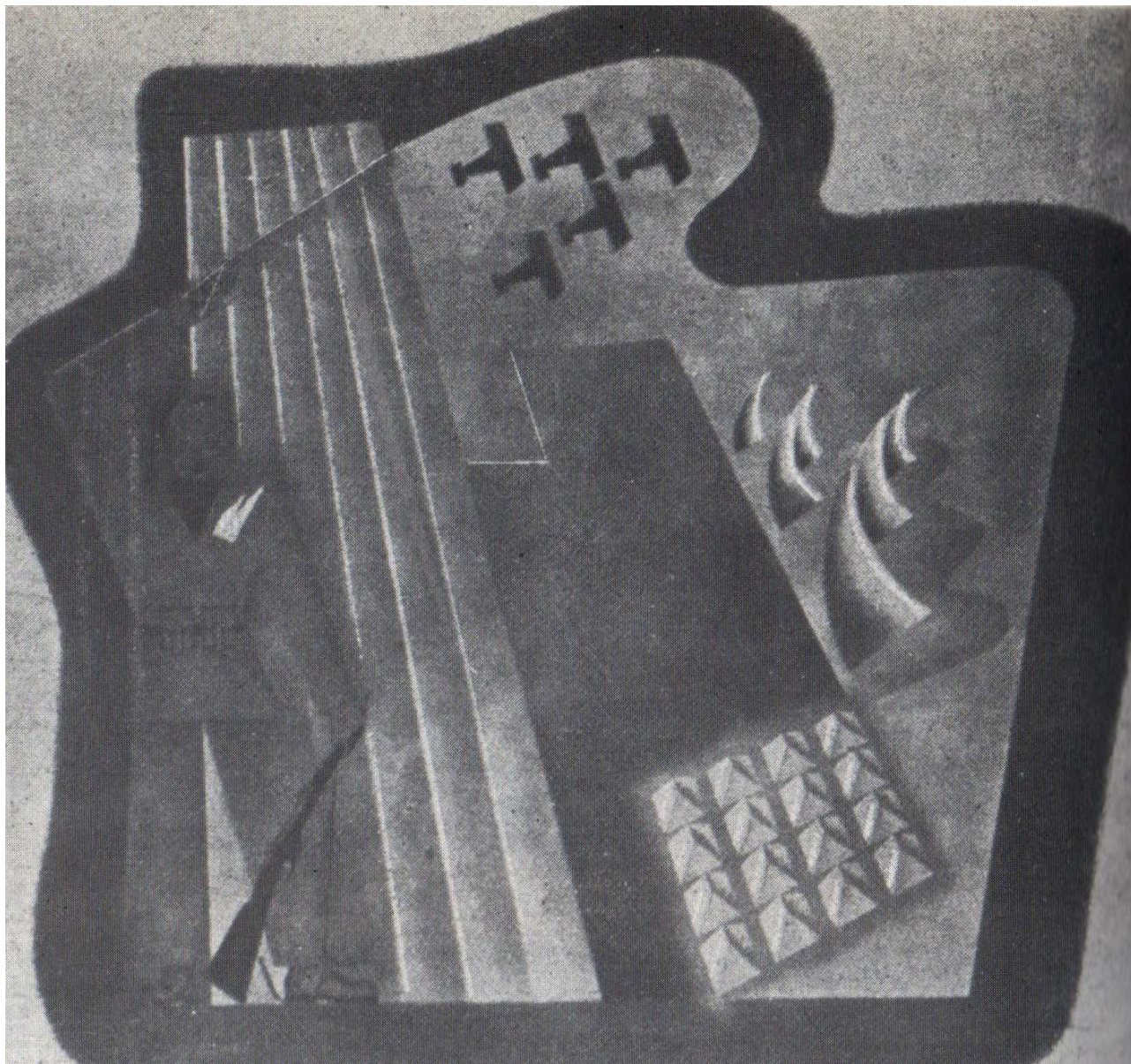


Figura 233 Sante Monachesi, Bruno Tano, *Alalà, sintesi plastico-pittorica dell'attività della G.I.L.*, 1938, eseguita per la casa Littoria a Macerata (distrutta), foto da A. C. Toni, *Futuristi nelle Marche*, Roma, De Luca editore, 1982

³⁰² *Alalà*, in "L'Azione Fascista", 10 gennaio 1938, Macerata

Elenco Immagini

Capitolo I

Ricostruzione Futurista dell'Universo

Figura 1 Giacomo Balla, Fortunato Depero, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, 11 marzo 1915, volantino della direzione del Movimento Futurista, Milano da "Collezione'900 Sergio Reggi", Università degli studi di Milano

Figura 2 Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910, olio su tela, 199x301 cm., The Museum of Modern Art, Mrs. Simon Guggenheim Fund

Figura 3 Antonio Sant'Elia, *L'Architettura Futurista. Manifesto*, 1914, da "Lacerba", a. II, n. 15, Firenze 1 agosto 1915

Figura 4 Antonio Sant'Elia, *Stazione d'aeroplani e treni ferroviari con funicolari e ascensori, su tre piani stradali*, 1914, inchiostro e matita su carta, 50x39 cm., Musei Civici, Como

Figura 5 Giacomo Balla, *Espansione dinamica x velocità*, 1913 ca., vernice su carta intelata, 65,5x108,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, dono di Luce e Elica Balla

Figura 6 234 Giacomo Balla, *Ritmo+rumore+velocità d'automobile*, 1914, olio e vernice su cartoncino intelato, 64,5x72,5 cm., Collezione privata

Figura 7 Fortunato Depero, *Grattacieli e tunnel*, 1930, Tempera su cartoncino, 68x102 cm., MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 8 Umberto Boccioni, *Stati d'animo: Gli addii*, 1911, olio su tela, 70,5x96,2 cm., Museum of Modern Art, New York, dono di Nelson A. Rockefeller

Figura 9 Antonio Sant'Elia, *Edificio monumentale*, 1915, inchiostro acquarello e matita su cartone, 32x23 cm., Musei Civici, Como

Figura 10 Antonio Sant'Elia, *Centrale elettrica*, 1914, inchiostro e matita su carta, 30,5x20,5 cm., Collezione privata

Figura 11 Antonio Sant'Elia, *Casa a gradinata con ascensori esterni*, 1914, inchiostro e matita su carta, 28,8x17,9 cm., Musei Civici, Como

Figura 12 Antonio Sant'Elia, *Centrale elettrica*, 1914, matita e inchiostri su carta, 31x20,5 cm., Collezione privata

Figura 13 Henri Sauvage, *Casa di abitazione in rue des Amiraux*, 1923- 1925, Parigi

Figura 14 Joseph Maria Olbrich, *Palazzo della Secessione*, 1899, Vienna

Figura 15 Louis Henry Sullivan, *Schiller Building*, 1891, Chicago

Figura 16 235 Sant'Elia, *La città nuova, studio*, 1914, acquerello su carta, 45,3x35,3 cm., Collezione privata

Figura 17 Virgilio Marchi, *Città futurista*, 1919, tempera su carta intelata, 180x145 cm., Collezione privata

Figura 18 Virgilio Marchi, *Città futurista*, 1919, tempera su carta intelata, 145x180 cm., Collezione privata

Figura 19 Enrico Prampolini, *Progetto per architettura polimaterica per l'E42*, 1940-41, tempera su cartoncino nero, 47x67 cm., Collezione privata

Figura 20 Enrico Prampolini, *Progetto di architettura polimaterica per l'E42*, 1940-41, tempera su cartone nero, 47,5x63 cm. Collezione privata

Figura 21236 Giacomo Balla, *Armadio per sala da pranzo*, 1918, legno dipinto, 188x154x 55 cm., Collezione privata

Figura 22 Giacomo Balla, *Sedia*, 1918, legno dipinto, 102x37x 41 cm., Collezione privata

Figura 23237 Giacomo Balla, *Complesso plastico colorato di frastuono + velocità*, 1914, legno, cartone e lamine di stagno colorate ad olio, 52x60x7 cm., Collezione privata

Figura 24 Umberto Boccioni, *Dinamismo plastico: cavallo + case*, 1914, legno, cartone, latta, rame, colore a olio, 66x122 cm., The Peggy Guggenheim collection, Venezia

Figura 25238 Fortunato Depero, *Complesso plastico colorato motorumorista di equivalenti in moto*, 1914-15, vetri colorati, cartoni, stagnole, fili metallici, legno, tubi, pulegge (distrutto) da Fortunato Depero, *Fortunato Depero, nelle opere e nella vita*, Legione Trentina, Trento 1940, p. 37

Figura 26239 Fortunato Depero, *Complesso plastico motorumorista simultaneo di scomposizione a strati*, 1914-15 (distrutto) da Fortunato Depero, *Fortunato Depero, nelle opere e nella vita*, Legione Trentina, Trento 1940, p. 37

Figura 27 Giacomo Balla, *Progetto di ponte della velocità*, 1913, tempera su collage su carta intelata, 91x133 cm., Collezione privata.

Figura 28240 Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini, *L'Arte Meccanica, Manifesto Futurista*, 1922, da "Noi", a. I, n. 2, maggio 1923, pp. 1-2

Figura 29 Huszar-Wils, *Architettura d'ambiente*, da "Noi" a. I, n. 3-, giugno-luglio 1923 p.8

Figura 30 Willy Baumeister, *Due esempi di decorazione murale da "Casabella"*, n. 53, maggio 1932

Figura 31 Enrico Prampolini, *Padiglione Futurista all'Esposizione di Torino*, foto Archivio Crispolti, Roma

Figura 32 Fillia, Mino Rosso, Pippo Oriani, *Modello al vero di plastica murale per Casa Cervo a Biella*, 1934, intonaco cementizio colorato, 103x79x5 cm., Collezione privata

Capitolo II

La plastica murale, manifesti, mostre, riviste

Figura 33 "Le Figaro" del 20 febbraio del 1909, "Collezione'900 Sergio Reggi", Università degli studi di Milano

Figura 34 *Manifesto del Futurismo*, volantino stampato in inchiostro blu a metà gennaio del 1909, spedito a vari intellettuali e scrittori prima della pubblicazione del manifesto su "Le Figaro", "Collezione'900 Sergio Reggi", Università degli studi di Milano

Figura 35 *Manifesto dei pittori Futuristi*, 1910, "Collezione'900 Sergio Reggi", Università degli studi di Milano

Figura 36 *La Pittura Futurista*, Manifesto Tecnico, "Collezione'900 Sergio Reggi" Università degli studi di Milano

Figura 37 Umberto Boccioni, 1919, *Rissa in Galleria*, olio su tela, 76x64 cm., Pinacoteca di Brera, Collezione Jesi, Milano

Figura 38 *Manifesto di De Stijl*, 1918 da commons.wikimedia.org

Figura 39 *Un Manifesto Polemico. La Plastica Murale Futurista*, 1934, da "Stile Futurista", a. I, n. 5, dicembre 1934

Figura 40 Umberto Boccioni, *Fusione di una testa e una finestra*, 1911, legno, vetro, ferro, porcellana, ciocche di capelli, (distrutta)

Figura 41 Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11, aprile, 1912, "Collezione'900 Sergio Reggi", Università degli studi di Milano

Figura 42 "Stile Futurista", a. I, n. 1, luglio 1934

Figura 43 *Prima Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, da "Stile Futurista" a 1, n. 1, luglio 1934, p. 11

Figura 44 Enrico Prampolini, *Al di là della pittura verso i polimaterici*, da "Stile Futurista", a 1, n. 2, agosto 1934, pp. 8-9-10

Figura 45 "Stile Futurista", a. I, n. 5, dicembre 1934

Figura 46 *Programma Politico Futurista*, da "Lacerba" a. 1, n. 20, Firenze, 15 ottobre 1913

Figura 47 F. T. Marinetti *Al di là del comunismo*, 1920, "Collezione'900 Sergio Reggi", Università degli studi di Milano

Figura 48 Enrico Prampolini, *La materia-organismo*, 1933, da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Roma, Edizioni del Secolo

Figura 49 Enrico Prampolini, *Stato - d'animo plastico marino*, 1937, da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Roma, Edizioni del Secolo

Figura 50 Prampolini, Oriani, Rosso, *Comunicazioni*, 1936, fondo vetro nero mq. 25, legno, mosaico, metallo, linoleum ecc., da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Edizioni del Secolo. (Esposto alla 2ª Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa)

Figura 51 241 Lavori alla Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932, foto da Archivio capitolino, Roma

Figura 52 Ingresso Prima Mostra di Plastica Murale, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 53 242 Interno Prima Mostra di Plastica Murale, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 54 243 Enrico Prampolini, *Progetto di Prampolini per la Fondazione di un'università per la Plastica murale o l'Arte murale*, da Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma, Serie 3 Fasc. 36 SV, B8 pro memoria V.8 E/2

Figura 55 Enrico Prampolini, *Progetto di Prampolini per la Fondazione di un'università per la Plastica murale o l'Arte murale*, da Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma, Serie 3 Fasc. 36 SV, B8 pro memoria V.8 E/2

Capitolo III

Realizzazioni di plastica murale negli allestimenti

Figura 56 *La sala personale di Fortunato Depero nella Mostra Internazionale d'Arte Decorativa di Monza*, 1923, foto da Fortunato Depero, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento, Legione trentina, 1940

Figura 57 Fortunato Depero, *Schizzo primo per il Padiglione del libro*, 1927, inchiostro di china e matita su carta, 42,2×51,1 cm, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 58 Enrico Prampolini, Padiglione di architettura futurista all'Esposizione Internazionale di Torino, 1928, foto da E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, cat. mostra, Torino, Musei Civici, 1980

Figura 59 Enrico Prampolini, *Danse negre*, 1931, pittura murale, Esposizione Coloniale di Parigi, da "Les Cahiers Jaunes", n. 1, Paris, luglio 1932

Figura 60 Enrico Prampolini, *Le Tatouage du soleil*, 1931, pittura murale, Esposizione Coloniale di Parigi, da "Les Cahiers Jaunes", n. 1, Paris, luglio 1932

Figura 61 Il Duce acclamato dopo l'inaugurazione della Mostra, 1932, foto da Archivio Capitolino, Roma

Figura 62 Facciata del Palazzo delle Esposizioni per la Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932, foto da Archivio Capitolino, Roma

Figura 244 Via Nazionale, ingresso della Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932, foto Archivio Centrale dello Stato di Roma

Figura 24564 Marcello Nizzoli, Sala G, *La reazione al sovversivo negatore*, 1932, foto Archivio Centrale dello Stato di Roma

Figura 65 Giuseppe Terragni, Sala O, *Documentazione del susseguirsi delle crisi parlamentari e sulla Conferenza di Genova*, 1932, Archivio Centrale dello Stato di Roma

Figura 66 Marcello Nizzoli, Sala F, *Fondazione dei fasci di combattimento e il 1919*, 1932 Archivio Centrale dello Stato di Roma

Figura 67 Sala N, *L'anno 1921*, 1932 Archivio Centrale dello Stato di Roma

Figura 68 Santagata, *Il Lavoro durante il Regime* (primo piano), 1932 Archivio Centrale dello Stato di Roma

Figura 69 Gerardo Dottori, *Sala delle Realizzazioni del Regime* (primo piano), 1932 da Futurismo, a. I, n. 10, 13 novembre 1932

Figura 70 Enrico Prampolini, *Sala delle Realizzazioni del Regime* (primo piano), 1932, da "Futurismo", a. I, n. 10, 13 novembre 1932

Figura 71 *Sala del 1919*, 1932, da Futurismo, a. I, n. 10, 13 novembre 1932

Figura 72 Enrico Prampolini, *L'incendio dell'avanti, Sala del 1919*, 1932, da D. Alfieri, L. Freddi (a cura di) *Mostra della Rivoluzione Fascista*, cat. mostra, Roma 1932, Bergamo, Arti grafiche, 1933

Figura 73246 Enrico Prampolini, *Progetto per sala decorata e ammobiliata per ente aeronautico, studio per l'allestimento nella V Triennale di Milano*, 1932-33, tempera su carta, 32,5x48 cm., Collezione privata

Figura 74 Enrico Prampolini, Sala d'aspetto di Stazione di Aeroporto Civile alla V Triennale di Milano, 1933, da Fillia, *Gli Ambienti della nuova Architettura*, Torino, UTET, 1935

Figura 75 Inaugurazione della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 76 Ingresso e biglietteria della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 77 Salone interno della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 78 Salone interno della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, 1934, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 79 Fillia, Oriani, Rosso, *Duce*, 1933, pietra serena, base marmo nero, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 15

Figura 80 Fillia, Oriani, Rosso, *Lo Stato corporativo*, 1933, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 16

Figura 81 Fillia, Oriani, Rosso, *Sintesi della Penisola*, 1933, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 17

Figura 82247 Enrico Prampolini, *Sintesi Cosmica dell'idea Fascista*, 1934, legno, linoleum, cromo alluminio, marmo serpentino, bronzo dorato, ebano, onixdor, metallo, laccato, mica, silexine, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 18

Figura 83 Fillia, Oriani, Rosso, *Le strade dell'Italia Fascista*, 1933, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 16

Figura 84 Fortunato Depero, *Il Cuore del duce*, 1933, tempera su cartoncino, 250x90 cm., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 21

Figura 85 Fortunato Depero, *Mare di acciaio*, 1933, tempera, su cartoncino, 25x90 cm., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 20

Figura 86 Fortunato Depero, *Questa è la guerra che noi preferiamo*, 1933, tempera, su cartoncino, 25x90 cm., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 21

Figura 87 Fortunato Depero, *Guerra unica igiene del mondo*, 1933, tempera, su cartoncino, 25x90 cm., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 20

Figura 88248 Enrico Prampolini, *Ritmi ascensionali delle forze fasciste*, 1934, vetro colorato di azzurro, cel-bes, cromoalluminio, luci dirette e indirette, il fondale era costituito da un fascio luminoso in holofan e tubi in metallo, 9x9 m., da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 26

Figura 89 Ambrosi, *Balilla*, 1934, ceramica e metallo, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 28

Figura 90 Fortunato Depero, *Nuova Luce*, mosaico, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 30

Figura 91 Fillia, Oriani, Rosso, *Civiltà del littorio*, 1934, intarsio di marmi, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 31

Figura 92 Fillia, Oriani, Rosso, *Avanguardista di guardia*, 1934 da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 31

Figura 93 Benedetta Cappa Marinetti, *Tre polimaterici per vestibolo Case della piccola italiana*, 1934, marmi, metalli, legno e vetro, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 29

Figura 94 Ugo Pozzo, *Comunicazioni*, pittura silicale ceramica e metallo, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 38

Figura 95 Enrico Prampolini, *Ho cambiato il cielo ma non ho cambiato l'animo*, vetro "Fontana-Désagnat", cristallo nero, rivestimento in silexine, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 43

Figura 96 Fillia, Oriani, Rosso, *Atleti*, 1934, mosaico ceramico, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 41

Figura 97 Andreoni, *Il tuffo*, da *Catalogo Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, Palazzo Ducale, Genova, 1934, p. 39

Figura 98249 Nicolaj Diulgheroff, *Sala del naturismo in città*, 1935 da "Stile Futurista", a. II, n. 13-14.

Figura 99 Nicola Mosso, *Sala dell'educazione fisica*, 1935, foto Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 100 Enrico Prampolini, Facciata esterna, foto da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica murale per l'edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia

Figura 101 Interno del Salone Centrale, parete di fondo, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica murale per l'edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia

Figura 102 Interno del Salone Centrale, parete di entrata, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica murale per l'edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia

Figura 103 Benedetta, Ambrosi, Tato, *Comunicazioni ferroviarie*, vetrata policroma disegnata con il piombo, 8x5 m, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica murale per l'edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia

Figura 104 Andreoni, Favalli, *Visitate l'Italia*, intarsio di marmi colorati, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica murale per l'edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia

Figura 105 Monachesi, Tano, *Sintesi del Dopolavoro dell'I.A.C.* plastico policromo in gomma 3x3,50, da *Catalogo 2ª Mostra Nazionale di Plastica murale per l'edilizia Fascista in Italia e in Africa*, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia

Figura 106 Mino della Site, *Studi per la decorazione della palestra della casa dello studente, Roma*, 1937, tempera su cartone, 25,5x36 cm., Collezione privata

Figura 107 Mino delle Site, Padiglione dei prodotti agricoli regionali, Mostra Sintesi Plastica del Paesaggio Italiano, Verona, 1940, foto Archivio Mino delle Site, Roma

Figura 108 Enrico Prampolini, La Sala di Rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia, da "Natura", Milano, giugno 1936

Figura 109 Enrico Prampolini, La Sala di Rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia, da "La conquista della terra", Roma, giugno 1936

Figura 110 Enrico Prampolini, La Sala di Rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia, rilievo in travertino, marmo e bronzo, da "La conquista della terra", Roma, giugno 1936

Figura 111 Enrico Prampolini, *Bozzetto per Aprilia*, 1936, grafite su carta, 31,7x25,5 cm., Collezione privata

Figura 112 Allestimento del Padiglione del teatro, 1938, sculture di Edgardo Mannucci, foto da Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma

Figura 113 Il padiglione della Musica, da *Il Contributo dell'Arte*, in "Il resto del Carlino", 2 luglio 1938

Figura 114 Ingresso del Padiglione delle Ricerche, 1939, foto da Biblioteche civiche e raccolte storiche, Torino

Figura 115 Allestimento del Padiglione del mercurio, 1938, foto da Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma

Figura 116 250 Enrico Prampolini, *Prospettiva Sala Sviluppo Produzione Interna*, 1938, tempera, pastelli, biacca, matita e collage su cartoncino, 66x100 cm, Collezione privata

Figura 117 Enrico Prampolini, *Studio di manichino di minatore per il Padiglione della Difesa della Razza nel settore minerario*, 1938 ca., matita su carta, 39,5x27,2 cm., Collezione privata

Figura 118 Enrico Prampolini, *Progetto per l'allestimento del Padiglione dell'Alluminio*, 1938 ca., matita nera su carta da lucido, 55,5x46,5 cm., Collezione privata

Figura 119 Enrico Prampolini, *Bozzetto per l'allestimento del Padiglione Autarchia*, 1938-39, pastelli e collage su cartoncino nero, 30x48 cm., Collezione privata

Figura 120 Pianta descrittiva di Treasure Island

Figura 121 Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di San Francisco

Figura 122 Michele Busiri Vici, Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di New York, foto da www.casadellarchitettura.it/

Figura 123 Enrico Prampolini, *Bozzetto per la parete del Padiglione Italiano*, Sala del Futurismo, Esposizione Universale di New York, 1938-39, tempera su cartone, 26x64 cm., Collezione privata

Figura 124 Enrico Prampolini, *Bozzetto per l'interno del Padiglione dell'Elettrotecnica*, 1939 ca., tempera su cartone nero, 48x68,5 cm., Collezione privata

Figura 125 Enrico Prampolini, Padiglione dell'Elettronica, particolare voli fotogrammetrici da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Edizioni del Secolo

Figura 126 Enrico Prampolini, Padiglione dell'Elettronica, particolare voli fotogrammetrici, da E. Prampolini, *L'Arte Polimaterica*, 1944, Edizioni del Secolo

Figura 127 Enrico Prampolini, *Studio per l'allestimento della sezione Esportazione*, 1939 ca., tecnica mista su cartoncino, 48x66 cm., Collezione privata

Figura 128 Enrico Prampolini, *Prospettiva per allestimento della sezione Esportazione*, 1939 ca., matita e gessetti su cartoncino, 51x65 cm., Collezione privata

Figura 129 Enrico Prampolini, *Progetto C per la decorazione del Teatro*, 1939 ca., tempera su carta, 51x135,5 cm., Collezione privata

Figura 130 Enrico Prampolini, *Progetto D per la decorazione del Teatro*, 1939 ca., tempera su carta, 51x133 cm., Collezione privata

Figura 131 Enrico Prampolini, *Progetto E per la decorazione del Teatro*, 1939 ca., tempera su cartoncino, 50,5x70,5 cm., Collezione privata

Figura 132 Enrico Prampolini (progetto) Tullio d'Albisola (realizzazione), *Ritmi africani*, 1939-40, terra refrattaria e stucco policromo, 10x30 m

Figura 133 Enrico Prampolini, *Le Corporazioni*, mosaico, 1941, Istituto centrale per la Demoetnoantropologia, Roma

Figura 134 Fortunato Depero, *Le Professioni e le Arti*, 1940, mosaico, Museo Pigorini, Roma

Capitolo IV

La plastica Murale negli edifici pubblici e privati

Figura 135 Giacomo Balla, *Studio di arredamento per casa Lowenstein a Düsseldorf*, 1912, inchiostro e tempra su cartoncino, Collezione privata

Figura 136 Giacomo Balla, *Casa Balla in Via Oslavia*, foto da <http://www.differenza.org/>

Figura 137 251 Giacomo Balla, Soffitto luminoso della galleria Futurista nella Casa D'arte Bragaglia, Roma, da "Noi" s. II, a. I, n. 1, Aprile 1923, p. 11

Figura 138 Virgilio Marchi, Bar Futurista nella Casa D'arte Bragaglia, Roma, da "Noi" s. II, a. I, n. 1, Aprile 1923, p. 11

Figura 139 Il Laboratorio della Casa d'Arte Futurista Depero a Rovereto, da Fortunato Depero *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento, Legione trentina, 1940.

Figura 140 Giacomo Balla, particolare della balconata del Bal Tic Tac, da "Noi" s. II, a. I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 8

Figura 141 252 Giacomo Balla, Decorazione del soffitto del Bal Tic Tac, da "Noi" s. II, a. I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 8

Figura 142 Giacomo Balla, Particolare della decorazione murale del Bal Tic Tac, da "Noi" s. II, a. I, n. 2, maggio 1923, p. 13

Figura 143 253 Fortunato Depero, *Cartolina invito per il Cabaret del Diavolo*, Roma 19 aprile 1922, da Bruno Passamani, *Depero e la scena da "Colori" alla scena mobile 1916-1930*, Martano, Torino, 1970

Figura 144 254 Fortunato Depero, Mobili del cabaret del Diavolo, 1921-22, "Noi" s. II, a. I, n. 3-4, giugno-luglio 1923, p. 8

Figura 145 255 Fortunato Depero, *Danza di diavoli*, 1922, tarsia in panni, 180x180 cm., MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 146 Ivo Pannaggi, Ingresso di Casa Zampini, Esanatoglia, 1925-26, foto da E. Crispolti, *Pannaggi e l'arte meccanica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1995, p. 306 (attualmente nella pinacoteca comunale di Macerata)

Figura 147 Ivo Pannaggi, Sala da pranzo di Casa Zampini, Esanatoglia, 1925-26, foto da E. Crispolti, *Pannaggi e l'arte meccanica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1995, p. 308

Figura 148 Ivo Pannaggi, Salottino delle radioaudizioni di Casa Zampini, Esanatoglia, 1925-26, foto da E. Crispolti, *Pannaggi e l'arte meccanica*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1995, p. 316

Figura 149 256 Fillia, De Amicis, Grande salone centrale dell'Ambiente Novatore, 1927, da "Futurismo", a. I, n. 13, 4 dicembre 1932

Figura 150 Enrico Prampolini, *Paysage féminin de Roger de Néreys*, 1929, da Les Chaiers jaunes, a. I, n. 1 Parigi, 1932, p. 19

Figura 151 257 Enrico Prampolini, *Studio per la decorazione murale di casa Manheimer*, 1928, tempera su cartoncino, 26,1x17,5 cm., Collezione privata

Figura 152 Enrico Prampolini, *Ping Pong*, 1928, pannello decorativo per il bar privato di casa Manheimer, da "Stile Futurista", a. II, n. 6, Torino 1935

Figura 153 258 Enrico Prampolini, *Bozzetto del soffitto per il salone della Casa del Fascio*, 1929 ca., tempera su cartoncino, 31,5x46,5 cm., Collezione privata

Figura 154 Gerardo Dottori, Ristorante Altro Mondo, 1923, da "Noi", s. II, a. I, n. 1, aprile 1923

Figura 155 Gerardo Dottori, *Bozzetto di decorazione per la sala d'aspetto dell'Aerostato di Ostia*, 1928, idromatita su carta, 53x85 cm., Collezione privata

Figura 156 Frontespizio del fascicolo edito per l'inaugurazione della Taverna Futurista Santopalato Torino, 8 marzo 1931, da www.taccuinistorici.it

Figura 157 *Menu della Taverna Futurista Santopalato*, 1931, foto da www.taccuinistorici.it

Figura 158 Fortunato Depero, *Pannello murale nella sala da pranzo del ristorante Enrico & Paglieri*, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 159 Fortunato Depero, *Angolo sala da pranzo del ristorante Enrico & Paglieri*, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 160 259 Fortunato Depero, *Zucca's Minestrone soupe*, 1930, matita e china su carta, 33x44,5 cm., progetto per cartello pubblicitario MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 161 260 Fortunato Depero, *Giardino d'ingresso al Zucca's Restaurant a New York*, 1930, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 162 Fortunato Depero, *Particolare del Ristorante Zucca 118W 49str. New York*, 1930, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 163 Fortunato Depero, *Divano del Ristorante Zucca 118W 49str. New York*, 1930, fotografia, fotografia, 18,5x25,5 cm. MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 164 Palazzo delle Poste e telegrafi di La Spezia (fronte), 1930, da Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 165 Palazzo delle Poste e telegrafi di La Spezia (retro), 1930, da Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 166 Interno della Torre del palazzo delle poste di La Spezia

Figura 167 Fillia, *Comunicazioni terrestri e marittime*, 1933, mosaico ceramico

Figura 168 261 Enrico Prampolini, *Comunicazioni telegrafiche, telefoniche ed aeree* (part.) 1933, mosaico ceramico

Figura 169 262 Enrico Prampolini, *Comunicazioni telegrafiche, telefoniche ed aeree* (part.) 1933, mosaico ceramico

Figura 170 263 Enrico Prampolini, *Il telegrafo*, 1933-34 ca., in Archivio Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma

Figura 171 Enrico Prampolini, *Il Risparmio*, 1932 ca., bozzetto per vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, tempera su cartoncino, 41x22 cm. Collezione privata

Figura 172 Sala del dopolavoro Postelegrafonici, Palazzo delle Poste di Trento, vetrate di Tato, foto Archivio Angiolo Mazzoni MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 173 Sala del dopolavoro Postelegrafonici, Palazzo delle Poste di Trento, vetrate di Depero, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 174 Fortunato Depero, *Le Arti*, vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 175 Fortunato Depero, *Il Lavoro*, vetrata per il Palazzo delle Poste, Trento, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 176 Fortunato Depero, *L'Elettricità*, vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 177 Tato, *Rivoluzione*, 1932 ca., bozzetto per vetrata per il Palazzo delle Poste di Trento, tempera su cartoncino, 63x36 cm., Collezione privata

Figura 178 Facciata Palazzo delle Poste di Palermo, 1934, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 179264 Facciata Palazzo delle Poste di Palermo, 1934, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 180 Sala delle Conferenze, Palazzo delle Poste di Palermo, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 181 Sala delle Conferenze, Palazzo delle Poste di Palermo, foto Archivio Angiolo Mazzoni, MART, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 182 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni aeree*, 1933-1934, tempera e encausto, 1,95 x 3,20 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo

Figura 183 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni marittime*, 1933-1934, tempera e encausto, 195x320 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo

Figura 184 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni terrestri*, 1933-1934, tempera e encausto, 195x320 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo

Figura 185 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni telegrafiche e telefoniche*, 1933-1934, tempera e encausto, 195 x 320 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo

Figura 186 Benedetta Cappa Marinetti, *Comunicazioni terrestri*, 1933-1934, tempera e encausto, 195 x 320 cm., foto Palazzo delle Poste Palermo

Figura 187265 Benedetta fotografata vicino a Comunicazioni aeree, foto da Archivio Angiolo Mazzoni, MART Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 188 Tato, *Il Lavoro*, 1934, olio su tela, 196x210 cm., Palazzo delle Poste Palermo

Figura 189266 Tato, *La Giovinezza*, 1934, olio su tela, 196x210 cm., Palazzo delle Poste Palermo

Figura 190 Brunas (Bruna Somenzi), *Simboli delle comunicazioni*, punto Burano, Archivio Angiolo Mazzoni, MART Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Figura 191 Nicola Mosso, *Progetto per Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza*, 1931, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 192 Nicola Mosso, *Progetto per Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza*, 1931, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 193 Fillia, *La sacra famiglia*, bozzetto per plastica murale per la Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza, 1931, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 194 Nicola Mosso, *Progetto per Chiesa di San Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza*, 1931, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 195 Nicola Mosso, *Bozzetto per Casa Cervo, Biella*, 1933, acquerello su carta, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 196 Foto Casa Cervo, Biella, 1934, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 197 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 1 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 198 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso. *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 2, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 199 267 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 4 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 200 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 7 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 201 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 1, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 202 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 5, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 203 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 9, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 204 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 13, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 205 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 12, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 206 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 8, 1934, tempera su carta, 30x22 cm., Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 207 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 11, 1934, tempera su carta, 32,7x23,7 cm., da E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, op. cit. p. 541

Figura 208 Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetto preparatorio per le plastiche murali di Casa Cervo Biella*, n. 10, 1934, tempera su carta, 32,7x23,7 cm., da E. Crispolti, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, op. cit. p. 541

Figura 209 Casa Cervo, Biella, 1990, foto dopo il restauro, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate

Figura 210 Nicola Mosso, *Stazione di Orbassano, veduta prospettica del secondo progetto*, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 211 Nicola Mosso, *Stazione di Orbassano, veduta prospettica del secondo progetto*, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 212 Nicola Mosso, *Stazione di Orbassano, veduta prospettica del secondo progetto*, Archivio Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Figura 213 Fillia, Camera da letto nell'alloggio del dottor Vernazza, da "La Città Nuova, a. III, n. 2, febbraio 1934

Figura 214 Nicolaj Diulgheroff, Studio ing. Jacobacci, da "La Città Nuova, a. III, n. 2, febbraio 1934

Figura 215 Manlio Costa, Casa d'Arte, La Spezia, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 216 Fillia, *L'idolo del cielo*, bozzetto plastica murale per la casa d'Arte, 1931, da "La terra dei vivi", a. 1, n. 7, 1933

Figura 217 Particolari della nuova Sala del Municipio con pannelli del pittore Fillia, da "La Città Nuova", a. 1, n. 1 gennaio 1934

Figura 218 Fillia, *Navi mercantili e Il Golfo della spezia*, pitture murali per la Sala del Municipio di La Spezia, da "La nuova Architettura", a. III, n. 6, 20 marzo 1934

Figura 219 Fillia, *Trasporti marittimi*, mosaico ceramico, 200x350 cm., da Catalogo 2^a Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa, 1936, Roma, Edizioni futuriste di Poesia.

Figura 220 Fillia, *Il Nuotatore*, 1935, mosaico ceramico, Genova, Piscine comunali di Albaro, foto da www.piscinedialbaro.it

Figura 221 269 Pubblicità della Ceramica Ligure S.A., da "Stile Futurista" a. II, n. 13-14, Novembre 1935

Figura 222 Camillo Nardi Greco, Colonia di Fara, Chiavari, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 223 Enrico Prampolini, *Progetto per il Padiglione Italiano nell'esposizione Universale di Chicago*, 1933, matita grassa su cartone, 36x49,5 cm., Collezione privata

Figura 224 Erich Mendelsohn, Magazzini Schocken, 1926-1928 Stoccarda, foto da www.ifa.de

Figura 225 Demetrio Ghiringhelli, 1935-36, pitture murali per la colonia di Fara, fotografie d'epoca dei cartoni, Genova, Wolfsoniana

Figura 226 Demetrio Ghiringhelli, 1935-36, pitture murali per la colonia di Fara, fotografie d'epoca dei cartoni, Genova, Wolfsoniana

Figura 227 Geom. Cracchi, Colonia Burgo, IX Maggio, Moneglia, 1936-38, foto da Biblioteca Civica di Berio, Genova

Figura 228 Tato, *Gioventù italiana del littorio*, 1938, affresco, da *Tato raccontato da Tato*, 1941, courtesy l'Arengario Studio Bibliografico, Gussago

Figura 229 Tato, *Sorvolando Verzuolo*, 1938, olio su tela, da *Tato raccontato da Tato*, 1941, courtesy l'Arengario Studio Bibliografico, Gussago

Figura 230 Tato, *Aeropittura della cartiera di Maslianico*, 1938, olio su tela, da *Tato raccontato da Tato*, 1941, courtesy l'Arengario Studio Bibliografico, Gussago

Figura 231 Tato, *Pesci*, 1938, mosaico ceramico, 500 x 400 cm., foto da *Tato raccontato da Tato*, 1941, courtesy l'Arengario Studio Bibliografico, Gussago

Figura 232 Bruno Tano, *Esaltazione plastica de "L'Azione Fascista"*, 1938, plastica murale, Tipografia Biemmegraf, Macerata

Figura 233 Sante Monachesi, Bruno Tano, *Alalà, sintesi plastico-pittorica dell'attività della G.I.L.*, 1938, eseguita per la casa Littoria a Macerata (distrutta), foto da A. C. Toni, *Futuristi nelle Marche*, Roma, De Luca editore, 1982

Bibliografia

Periodici

1914

A. Sant'Elia, *L'architettura futurista*, in "Lacerba", II, 15, 1 agosto 1914

1915

E. Prampolini, *Costruzione Assoluta di moto-rumore*, da "L'Artista Moderno", Rivista illustrata d'arte applicata, a. XIV, n. 9, Torino, 10 maggio 1915

1918

F. T. Marinetti, *Manifesto del Partito politico futurista italiano*, da "L'Italia Futurista", a. III, n. 39, Firenze, 11 febbraio 1918

1921

C. Caillot, *Le Bal Tic Tac*, in "Les Tablettes", Parigi 1921

V. Marchi, *Scenografia Futurista*, in «Cronache d'attualità» Roma, V, n. 9-11 agosto-ottobre 1921

1922

L'arte meccanica, in "La Nuova Lacerba", a. I. n. 1, Roma, 20 giugno 1922

E. Prampolini *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica nell'arte*, in "De Stijl", a. V, n. 7, luglio 1922.

L'arte meccanica, in "Noi", a. I. n. 2, Roma, ottobre 1922

1923

Giuseppe Prezzolini, *Fascismo e Futurismo*, in "Il Secolo", 3 luglio 1923

"Noi", I, n. 1, aprile 1923, Roma

"Noi", I, n. 2, maggio 1923, Roma

"Noi", I, n. 3-4, giugno-luglio, 1923, Roma

1925

Fillia, *L'idolo meccanico*, in L'"Impero", 20 luglio 1925

1927

Fillia, *Il Novatore è l'ambiente più futurista del mondo*, in "L'Impero", a. V, n. 242, Roma, 12 ottobre 1927

1928

Il Padiglione di architettura futurista all'Esposizione del 1928 di Torino, da "Il Mezzogiorno" 12-13 febbraio, 1928

E. Prampolini, *L'architettura futurista*, in "La Città Futurista", Torino, febbraio 1928

1929

F. Monarchi, *Prampolini alla conquista di Parigi*, in "il Giornale di Genova", Genova, 16 maggio 1929

"La Città Futurista", I, n. 1, aprile 1929

1930

F. T. Marinetti, *Manifesto della cucina Futurista*, in "La Gazzetta del Popolo", 28 dicembre 1930

1931

Fillia, *Risposta del cuoco futurista*, in "Tribuna", 15 gennaio 1931

La Taverna del Santopalato, in "Cronache Prealpine", 22 gennaio 1931

P. Patrizi, *L'ora della pastasciutta e la Taverna del Santopalato*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 29 gennaio 1931
Marbet, *Gastropolemica*, in "Lavoro", 22 gennaio 1931
L. Stradella, *La taverna del Santopalato*, in "La Stampa", 9 marzo 1931

1932

E. Prampolini, *La Plastique futuriste*, in "Les Cahiers Jaunes", n. 1, Paris, luglio 1932
E. Prampolini, *Futurismo: arte della Rivoluzione Fascista* in "Futurismo" a. I n. 11, 20 novembre 1932
E. Prampolini, *Futurismo: arte della Rivoluzione Fascista* in "Futurismo" a. I n. 12, 27 novembre 1932
Fillia, *L'opera futurista di Prampolini alla Mostra della Rivoluzione* in "Futurismo", a. I n. 10, 13 novembre 1932
"Futurismo", I, n. 4, 2 ottobre 1932
"Futurismo", I, n. 9, 6 novembre 1932
"Futurismo", I, n. 10, 13 novembre 1932
"Futurismo", I, n. 11, 20 novembre 1932
"Futurismo", I, n. 12, 27 novembre 1932
"La Città Nuova", I, n. 2, 25 febbraio 1932
"La Città Nuova", I, n. 4, 1 aprile 1932
"La Città Nuova", I, n. 6, 15 maggio 1932
"+/- 2000 Letteratura Futurista" numero unico, 1932

1933

M. Sarfatti *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, in "Architettura", Anno XII, fasc. 1, gennaio 1933
F. T. Marinetti, *Contro gli spegnitori di Milano*, in "Futurismo", II, n. 1, gennaio 1933
G. Fiorini, *La tensistruttura grande invenzione futurista*, in "Futurismo", a. II, 20, 21 gennaio 1933
Fillia, *La pittura nell'Architettura moderna*, in "Il Lavoro Fascista", 8 febbraio 1933
E. Prampolini *Artisti futuristi e futuristizzati alla mostra della rivoluzione Fascista* in "Dinamo futurista" a. 1 n. 1 Trento, febbraio 1933
Editoriale sulla V Triennale di Milano in "Domus", n. 65, Milano, maggio 1933
E. Prampolini, *Lo stile la funzione e i nuovi materiali edili*, in "Natura", anno VI, n. 6 Milano, 30 giugno 1933
E. Prampolini, *Lo stile, la funzione e i nuovi materiali in Stazione per l'aeroporto civile. Padiglione del movimento futurista alla Triennale*, in "Natura", giugno 1933
V. Orazi, *Pittura e scultura alla triennale di Milano*, in "Cronaca prealpina", 8 giugno 1933
V. Paladini, *Imborghesimento del razionalismo*, in "Quadrante", 3, luglio 1933
F. T. Marinetti, *Architetti e pittori futuristi alla Triennale*, in "La Terra dei Vivi", agosto 1933
Giò Ponti, *Architettura-Pittura-Scultura*, in "Domus", n. 66, Milano, giugno 1933
Fillia, *Un architetto di edifici pubblici: Angiolo Mazzoni*, in "Futurismo" a. II, n. 47-48, 6 agosto 1933
F. T. Marinetti, *La nuova architettura e la pittura murale*, in "La Terra dei Vivi", settembre 1933
A. Mazzoni, *Il Movimento italiano Sant'Elia*, in "Sant'Elia" a. I, n. 1, 10 ottobre 1933
Fillia, *Il nuovo Palazzo delle Poste*, in "L'opinione", 13 novembre 1933
M. Sironi, *Manifesto della pittura murale, pubblicato*, su "Colonna" Milano, dicembre 1933
Speciale sulla V Triennale di Milano, "Architettura", a. XII, 1933
"Futurismo", II, n. 22, 5 febbraio 1933
"Futurismo", II, n. 43-44, 9 luglio 1933
"Futurismo", II, n. 56, 15 ottobre 1933
"Dinamo futurista", I, n. 1, febbraio 1933
"La Terra dei Vivi", I, n. 7, ottobre 1933

1934

A. Mazzoni, *Parole di commento. Il poema del Golfo della Spezia*, in "Sant'Elia", a. II, n. 4, 15 febbraio 1934
Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista, in "Stile Futurista", a. I, n.1, Luglio, 1934 Torino
E. Prampolini, *Al di là della pittura verso i polimerici*, in "Stile Futurista", a. I, n. 2 luglio 1934
Fillia, *Plastica Murale*, in "Stile Futurista", a. I, n. 2, agosto 1934
F. T. Marinetti, *Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista* in "Stile Futurista", a. I, n.2, Agosto, 1934 Torino

F. T. Marinetti, *Genova ispiratrice*, in "Stile Futurista", a. I, n. 4, ottobre 1934
 A. Cappellini, *La prima mostra internazionale di plastica murale*, in "Emporium. Rivista Mensile illustrata di Arte, Letteratura, Scienze e Varietà", n.479, novembre 1934
 Fillia, *Plastica Murale*, in "Il Secolo XIX", 14 novembre 1934
 Fillia, Rosso, Oriani, *Partecipiamo alla Mostra di plastica murale con queste idee*, in "Stile Futurista", a. I n. 5, dicembre 1934
 Casa d'Arte alla Spezia architetto Manlio Costa, in "Architettura", XIII, fasc. I, 1934
 "La Città Nuova", III, n. 1, 5 gennaio 1934
 "La Città Nuova", III, n. 2, 20 gennaio 1934
 "Sant'Elia", II, n. 1, 1 gennaio 1934
 "Sant'Elia", II, n. 4, 15 febbraio 1934
 "Stile futurista", I, n. 1, luglio 1934
 "Stile futurista", I, n. 2, agosto 1934
 "Stile futurista", I, n. 3, settembre 1934
 "Stile futurista", I, n. 4, ottobre 1934
 "Stile futurista", I, n. 5, dicembre 1934

1935

R. Giolli, *Discussioni inutili: Plastica o Pittura Murale*, in "L'Eco del Mondo", 12 gennaio 1935
 G. Pagano, *Architettura nazionale*, in "Casabella. Arti e Industria dell'Arredamento", Anno VII, n. 85, gennaio 1935
 A. Ginna, *Naturismo futurista*, in "Stile Futurista", a. II, n. 6-7, marzo 1935
Le premiazioni della Mostra di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in "Stile Futurista" a. II, n. 6-7, marzo 1935
 F. T. Marinetti, *Quale sarà l'arte di domani?* in "Stile futurista", a. II, n. 8-9, maggio 1935
 La pittura murale in Germania, in "Casabella" n. 53, maggio 1935
Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in "Stile Futurista", a. II, n. 8-9, maggio 1935
La mostra del Naturismo in Piemonte in "Stile Futurista", a. II, n. 11-12, settembre 1935
 E. Prampolini, *La lettera di Enrico Prampolini inviata alla stampa parigina*, in "Stile Futurista", a. II, n. 11-12, settembre 1935
 C. Meano, *Luci, colori e immagini del naturismo futurista*, in "Stile Futurista", a. II, n. 13-14, novembre 1935
 N. Diulgheroff, *Ambientazioni pubblicitarie*, in "Stile Futurista", a. II, n. 13-14, Novembre 1935
 "Stile futurista", II, n. 6-7, gennaio 1935
 "Stile futurista", II, n. 8-9, marzo 1935
 "Stile futurista", II, n. 10, giugno 1935
 "Stile futurista", II, n. 11-12, settembre 1935
 "Stile futurista", II, n. 13-14, novembre 1935
 "Stile futurista", II, n. 15-12, dicembre 1935
 "La Forza", I, n. 3-4, settembre-ottobre 1935

1936

L'Attività dell'Opera Combattenti. Aprilia alla VI triennale, in "La conquista della Terra", Giugno 1936
Visita alla Triennale, "Natura", giugno 1936
 E. Prampolini, *La II mostra di plastica murale*, "La rivista Illustrata del Popolo d'Italia", 1936
 C. Tridenti, *La plastica murale in una mostra futurista*, in "Il Giornale d'Italia", Roma, 3 novembre 1936

1937

La Mostra di plastica murale ai Mercati Traianei, in "Emporium. Rivista Mensile illustrata di Arte, Letteratura, Scienze e Varietà", n.505, gennaio 1937
 S.A.M.U., *Casa Cervo a Biella. Arch. Nicola Mosso*, in "Architettura" a. 16, n. 10, 1937
 Gerardo Dottori *Il Giuramento dello Studente e Gli Sports. (...)*, in "Artecrazia" a. 3, n. 73, 4 febbraio 1937
 R. Zveteremich, *Prima visita all'Esposizione universale di Parigi*, in "Casabella. Arti e Industria dell'Arredamento", Anno IX, n. 115, luglio 1937
 A. Pica, *Il Padiglione italiano all'Esposizione internazionale di Parigi*, in "Rassegna di Architettura. Rivista mensile di Architettura e Decorazioni", Anno IX, n. 7-8, luglio-agosto 1937

1938

V. Orazi, *Alla mostra del Dopolavoro. Il Contributo dell'Arte*, in "Il resto del Carlino", 2 luglio 1938
L'Esposizione Universale 1942, in "Architettura" a. XVII, n. 12, n. speciale, dicembre 1938

1939

V. Orazi, *La mostra dell'autarchia del minerale. Nel regno dell'alluminio*, in "Il Brennero", 16 febbraio, 1939
Mostra autarchia del minerale italiano a Roma, in "Architettura", Anno XVIII, fasc. II, febbraio 1939
A.M. Mazzucchelli, *Premessa alla Mostra autarchia del Minerale italiano*, in "Casabella. Arti e Industria dell'Arredamento", Anno IX, n. 134, febbraio 1939
V. Orazi, *L'ascesa autarchica della Nazione documenta nel padiglione dell'Autarchia*, "La provincia di Como", Como 7 aprile, 1939

1940

V. Costantini, *Opere d'arte alla mostra* in "Emporium. Rivista Mensile illustrata di Arte, Letteratura, Scienze e Varietà", Numero speciale dedicato alla I Mostra delle terre d'oltremare, n. 548, agosto 1940
O. Marconi, *Mostra delle Terre d'oltremare*, in "Architettura", a. XIX, fasc. XII, dicembre 1940
1941
P. Marconi, *La I Mostre delle terre italiane d'oltremare*, in "Architettura", Anno XX, fasc. I- II, gennaio-febbraio 1941
C. E. Oppo, *L'Arte nell'Esposizione*, in "Civiltà", a. II, n. 5, 21 aprile 1941
Numero doppio dedicato alle mostre "Casabella. Arti e Industria dell'Arredamento", Anno XIII, n. 159-160, marzo 1941

1956

L. Pisto, *Avventure dell'Arte Moderna*, in "L'Unità", 11 maggio 1956
B. Zevi, *Poetica di Sant'Elia e ideologia futurista* in "L'Architettura" Roma, n. 13, novembre 1956

1958

A. Galvano, *Futuristi torinesi*, in "Notizie", a. II, n. 5, Torino 1958

1968

L. Serio, *Sante Monachesi* "Il Secolo" 26 marzo 1968

1963

C. L. Ragghianti, *Sant'Elia, il Bibbiena del 2000*, in "La Critica d'arte", a. X, n. 56, 1963

1970

P. Portoghesi, *Il linguaggio di Sant'Elia*, in "Controspazio", 4/5, Bari, 1970

1971

V. Vercelloni, *Il Neofuturismo nella cultura italiana degli anni '30*, in "Controspazio", n. 155 aprile-maggio 1971

1973

A. Mariotti, *L'avanguardia italiana secondo Van Doesburg* in "Casabella" XXXVII, n. 380-1, 1973

1989

M. Ratti, *Il Mosaico ceramico del Palazzo delle poste*, in "La Spezia oggi", n. 1, gennaio-aprile 1989

1990

C. Cresti, *Foro Mussolini-gli atleti del duce*, in "Art-Fmr", vol. 9, tomo II, Milano 1990

Cataloghi di Mostre

- 1ere Exposition de Sculpture Futuriste du peintre et sculpture futuriste Boccioni*, Galerie La Boetie, Paris, 1913
- AA.VV. *Grande esposizione nazionale futurista*, cat. mostra Milano-Genova-Firenze, Galleria centrale d'arte, marzo 1919, Firenze, Spes, 1919
- Peintres futuristes italiens*, Paris, Galerie 23, 1930
- AA.VV. (a cura di) *Guide Officiel de la Section Italienne à l'Exposition Coloniale*, cat. mostra, Parigi, De Rosa, 1931
- D. Alfieri, L. Freddi (a cura di) *Mostra della Rivoluzione Fascista*, cat. mostra, Roma 1932, Bergamo, Arti grafiche, 1933
- AA.VV. (a cura di) *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'edilizia Fascista sotto gli auspici di S.E. Mussolini*, cat. mostra, Genova 1934, Torino, ed. "Stile Futurista", 1934
- AA.VV. (a cura di) *Seconda mostra Nazionale di Plastica Murale per l'edilizia Fascista in Italia e in Africa*, cat. mostra Roma 1936, Roma, Edizioni futuriste di «Poesia», 1936
- P. Bucarelli (a cura di), *Enrico Prampolini*, cat. mostra, Roma, De Luca, 1961
- J. C. Taylor, *Futurism*, New York, The Museum of Modern Art, 1961
- M. Fagiolo dell'Arco, *Omaggio a Balla*, cat. mostra, Roma, Bulzoni, 1967
- B. Passamani, *Fortunato Depero*, cat. mostra, Bassano del Grappa, Museo Civico, 1970
- AA.VV., *Le futurisme 1909-1916*, cat. mostra, Paris, Editions des musées nationaux, 1973
- G. Ballo, P. Quaglino (a cura di), *Boccioni e il suo tempo*, catalogo mostra, Milano, 1974
- G. Celant, *Ambiente/Arte dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, Edizioni la Biennale di Venezia, 1977
- A. D'Amico, S. Danesi (a cura di), *Virgilio Marchi architetto scenografo futurista*, cat. mostra, Milano, Electa, 1977
- AA. VV. (a cura di) *Continuità dell'avanguardia in Italia Enrico Prampolini (1894-1956)*, cat. mostra, Modena, Comune di Modena, 1978
- P. Pacini (a cura di), *Esposizioni futuriste, 1912-1918. 26 cataloghi originali*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1978
- P. Angeletti (a cura di), *Alberto Sartoris, un architetto razionalista*, cat. mostra, Roma, De Luca, 1979
- E. Crispolti, *Immaginazione megastrutturale dal futurismo a oggi*, Venezia, Edizioni La Biennale, 1979
- E. Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell' universo*, cat. mostra Mole Antonelliana, Comune di Torino, Torino, 1980
- A. D'Harnoncourt, G. Celant, (introduzione), *Futurism and the International Avant-Garde*, cat. mostra, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1980
- AA. VV. (a cura di) *Boccioni Visioni simultanee*, cat. mostra, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1982
- E. Crispolti, *La ceramica futurista, da Balla a Tullio d'Albisola*, cat. mostra, Firenze, Centro Di, 1982
- A., Coffin Hanson, *The Futurist Imagination*, cat. mostra, New Haven, Yale University Art Gallery, 1983
- AA.VV., *Boccioni a Venezia*, cat. mostra, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1985
- E. Crispolti, *Aeropittura futurista aeropittori futuristi*, cat. mostra, Modena Galleria Fonte d'Abisso, 1985
- S. Lux, E. Coen (a cura di), *1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, cat. mostra, Roma 1985, Roma, Bonsignori, 1985
- A. Bonito Oliva, *La parola totale, una tradizione futurista, 1909-1986*, cat. mostra, Modena, Fonte d'Abisso, 1986
- D. Bozo, M. Rowell (a cura di), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, cat. mostra, Centre Pompidou, Paris, 1986
- P. Hulten, *Futurismo e Futurismi*, cat. mostra, Venezia 1986, Venezia, Bompiani, 1986
- M. Scudiero, D. Leiber, *Depero futurista a New York*, Rovereto, Longo, 1986
- A. Balla, E. Crispolti, *Il colore, 80 opere dal 1896 al 1946*, cat. mostra, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, 1987
- M. Calvesi, E. Giudoni, S. Lux, *E 42 Utopia e scenario del regime*, cat. mostra, Roma 1987, Marsilio, 1987
- A. D'Elia, *L'universo futurista: una mappa: dal quadro alla cravatta*, cat. mostra, Bari, Dedalo, 1988
- E. Crispolti (a cura di) *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, cat. mostra, Roma 1989, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989
- E. Crispolti, M. Scudiero (a cura di) *Balla Depero. Ricostruzione Futurista dell' Universo*, cat. mostra, Modena, Edizioni Fonte D'Abisso, 1989
- B. Matura, P. Rosazza, L. Velani (a cura di), *Aereo e pittura. Mostra dell'aria e della sua conquista*, cat. mostra, Roma, De Luca, 1989

C. Salaris, *Le futurisme et la publicité*, in Art & Publicité 1890-1990, cat. mostra, Parigi, Editions du Centre George Pompidou, 1990

A. Borghese, S. Illuminato, *Intorno al futurismo*, cat. mostra Romafestival 91, Roma, De Luca, 1991

E. Crispolti, G. De Marco, *Enrico Prampolini, Taccuini inediti 1942-1956*, cat. mostra, Modena 1991-1992, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991

G. Belli, (a cura di) *La Casa del mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero. 1920-1942*, cat. mostra, Rovereto 1992, Milano, Charta, 1992

E. Crispolti, (a cura di), *Prampolini. Dal Futurismo all'informale*, cat. mostra, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992

AA.VV. (a cura di) *Marinetti e il futurismo*, cat. mostra, Roma, Edizioni De Luca, 1994

AA.VV. (a cura di) *Edizioni elettriche. La rivoluzione editoriale e tipografica del futurismo*, cat. mostra, Roma, Edizioni De Luca, 1995

AA.VV. (a cura di) *La grande Milano tradizionale futurista. Marinetti e il Futurismo a Milano*, cat. mostra, Roma, Edizioni De Luca, 1995

E. Crispolti, (a cura di), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, cat. mostra, Milano Edizioni Gabriele Mazzotta, 1995

AA. VV. (a cura di) *Gerardo Dottori Opere (1898-1977)*, cat. mostra, Perugia 1997, Perugia, Effe Fabrizio Fabri Editore, 1997

E. Crispolti, F. Sborgi, (a cura di), *Futurismo. I grandi temi 1909 - 1944*, cat. mostra, Roma 1997-1998, Milano Gabriele Mazzotta Editore, 1997

M. Fagiolo Dell'Arco, *Casa Balla. Un pittore e le sue figlie tra futurismo e natura*, cat. mostra, Padova, Marsilio, 1997

E. Pontiggia, (a cura di), *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*, Catalogo della di Brescia nel 1997, Milano Skira, 1997

AAVV., *Futurisme. L'Italie face a la modernité 1909-1944*, cat. mostra, Lausanne, Fondation de l'Ermitage, 1998

F. Benzi (a cura di), *Balla: futurismo tra arte e moda, opere della Fondazione Biagiotti Cigna*, cat. mostra, Roma 1998-1999, Milano, Leonardo arte, 1998

AA. VV. (a cura di) *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, cat. mostra, Milano 1999, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999

E. Godoli (a cura di) *La metropoli futurista. Progetti im-possibili*, cat. mostra, Firenze, Vallecchi Editore, 1999

G. Berghaus (a cura di), *International futurism in art and literature*, cat. mostra, Berlin, New York, 2000

M. Fagiolo dell'Arco, *Balla a sorpresa. Astrattismo dal vero, decor pittura, "realtà nuda e sana" 1919-1929*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2000

F. Pirani, (a cura di), *Novecento. Arte e storia in Italia*, cat. mostra, Milano, Skira, 2000

M. Calvesi, R. Siglato, M. Pinottini, *L'avventura della materia*, cat. mostra, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001

F. Caroli, A. Masoero, *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, Milano, Skira, 2001

Crispolti E. (a cura di), *Dal Futurismo all'Astrattismo*, cat. mostra, Roma, De Luca, 2002

S. Barrisone, M. Fochessati, G. Franzone, (a cura di) *Under Mussolini Decorative and Propaganda Arts of the twenties a thirties from the Wolfson Collection*, Genoa, Estorick Collection, Londra 2002, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 2002

A. Masoero, (a cura di) *Universo Meccanico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2003

F. Purini, L. Sacchi (a cura di), *Dal futurismo al futuro possibile nell'architettura italiana contemporanea*, cat. mostra, Milano, Skira, 2003

A. Fiz, (a cura di), *In volo: aeropittura futurista = futurist aeropainting*, cat. mostra New York, Milano, Silvana Editore, 2003

A. Masoero, R. Miracco, *Futurismo 1909-1926. La bellezza della velocità*, Bruxelles, Milano, 2003

D. Battaglia Olgiati A. Masoero, *Universo meccanico. Il futurismo attorno a Balla, Depero, Prampolini*, Milano, Fonte dell'Abisso, 2003

E. Coen., *Arte ad alta tensione: due generazioni di futuristi*, cat. mostra, Bologna, Compositori, 2003

A. Andreoli, G. Caparra, E. Fontanella, *Volare! Futurismo, aviomania, tecnica e cultura italiana del volo 1903-1940*, Roma De Luca, 2003

A. Masoero, *Nel giardino di Balla. Futurismo 1912-1928*, cat. mostra, Milano, Mazzotta, 2004
M. Scudiero, *Depero futurista*, cat. mostra, Milano, Electa, 2004
A. Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione*, cat. mostra, Milano, Mondadori Electa, 2004
A. Masoero, M. Miracco, F. Poli, *L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, cat. mostra, Torino 2005, Milano, Edizione Gabriele Mazzotta, 2005
G. Papi, *Aprilia. Città della terra. Arte, Architettura Urbanistica*, cat. mostra, Gangemi editore, 2005
D. Fonti, *Prampolini Futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, cat. mostra Roma 2006, Milano, Skira, 2006
G. Belli, B. Avanzi, (a cura di) *Depero Pubblicitario. Dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria*. cat. mostra, Rovereto 2007, Milano, Skira, 2007
AA. VV. *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, cat. mostra, Milano, Skira, 2007
D. Battaglia Olgiati, M. Meneguzzo, (a cura di) *Arte come architettura. Una lettura futurista*, cat. mostra, Milano 2007, Roma, Silvana Editore, 2007
L. Sansone (a cura di) *F. T. Marinetti= Futurismo*, Milano, Federico Motta Editore, 2009
L. Tallarico (a cura di), *Futurismo nel suo centenario, continuità*, Lecce, Congedo Editore, 2009
D. Ottinger, (a cura di), *Futurismo Avanguardia Avanguardie*, cat. mostra, Roma 2009, Parigi, 5 Continents Editions, 2009
G. Lista, A. Masoero, *Futurismo 1909 - 2009 Velocità+Arte+Azione*, Milano, Skira, 2009
A. Bonito Oliva, *Futurismo Manifesto 100x100 / 100 anni per 100 manifesti*, cat. mostra, Roma, Electa, 2009

Monografie

F. T. Marinetti., *Futurismo e Fascismo*, Foligno, Franco Campitelli Editore, 1924
Fillia, *La nuova architettura*, Torino, UTET, 1931
Fillia, *Gli ambienti della nuova architettura*, Torino, UTET, 1935
F. Pfister, *Enrico Prampolini*, Milano, Hoepli, 1940
E. Prampolini, *Arte Polimaterica*, Roma, Edizioni del secolo, 1944
B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1953
G. Ballo, *Pittori dal secondo futurismo ad oggi*, Roma, Edizioni Mediterranea, 1954
E. Crispolti, *Arte e Fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1954
A. Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano, Edizioni del Milione, 1957
T. Souvage, *Pittura Italiana dal dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz, Milano, 1957
E. Falqui, *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Firenze, Sansoni, 1959
E. Crispolti, *Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino 1923-1938*, Torino, Pozzo, 1962
G. Ballo, *Boccioni*, Milano, Il saggiaiore, 1964
H. L. C. Jaffè, *Per un'arte nuova. De Stijl 1917-1931*, Milano, Il saggiaiore, 1964
R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario (1883-1920)*, Torino, Einaudi, 1965
M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1966
E. Nolte, *I tre volti del fascismo*, Milano, Sugar, 1966
L. De Maria, (a cura di), *La grande Milano tradizionale e futurista*, Milano, Mondadori, 1969
F. Menna, *Enrico Prampolini*, Roma, De Luca, 1967
M. Fagiolo dell' Arco, *Ricostruzione Futurista dell' Universo*, Roma, Bulzoni, 1968
L. Scrivo, *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968
R. Barilli, *La scultura del Novecento*, Milano, Fabbri Editore, 1969
E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani, Celebes, 1969
B. Passamani, *Depero e la scena. Da "Colori" alla scena mobile*, Torino, 1970
Z. Birolli, (a cura di) *U. Boccioni, gli scritti inediti*, Milano, Feltrinelli, 1971
M. Calvesi, *Le due avanguardie I. Studi sul futurismo*, Bari, Laterza, 1971
C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari, Laterza, 1972
L. Patetta, *L'architettura in Italia 1919-43. Le polemiche*, Milano, Culp, 1972
L. De Maria, *Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori, 1973

- M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, Milano, Feltrinelli, 1973
- B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1973
- M. Drudi Gambillo, *Occasioni critiche. Dai Macchiaioli all' Informale*, Napoli, Fiorentino, Critica d'Arte contemporanea, 1975
- U. Apollonio, *Futurismo*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1976
- M. Calvesi (a cura di), *"L'arte nella società", Il Futurismo*, Milano, Milano, Fratelli Fabbri Editore, 1976
- G. Celant, *Precronistoria, 1966-1969*, Firenze, Centro DI, 1976
- G. Lista, *Marinetti*, Seghers, Paris, 1976
- M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Milano, Electa, 1976
- C. De Benedetti, *Il Futurismo in Liguria*, Savona, Sabatelli 1976
- AA.VV. *Virgilio Marchi. Architetto Scenografo Futurista*, Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro di Genova/XX Festival dei Due Mondi, Spoleto, 1977
- P. Fossati, *La realtà attrezzata – Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977
- G. Pampaloni, M. Verdone, *I futuristi italiani: immagini-biografie-notizie*, Firenze, Le Lettere, 1977
- A. C. Ponti, M. Duranti, *Intervista a Gerardo Dottori*, Perugia, Umbria Editrice, 1977
- M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978
- AA.VV., *La fortuna del futurismo in Francia*, Roma, Bulzoni, 1979
- N. Caradano, *Il secondo futurismo e l'aeropittura*, Roma, De Luca, 1979
- M. Pinottini, *L'estetica del futurismo*, Roma, Bulzoni, 1979
- G. Armellini, *Le immagini del futurismo nelle arti figurative*, Milano, Fabbri editore, 1980
- L. Caruso, (a cura di) *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944*, Firenze, Spes, 1980
- C. Salaris, *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1980
- L. Caruso, *Manifesti futuristi*, Firenze, Salimbeni-Spes, 1981
- C. De Seta, *L'architettura del Novecento*, Torino UTET, 1981
- L. De Maria (a cura di), *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano, 1979, IV ed., 1981
- P. Fossati, *Valori Plastici 1918-1922*, Torino, Einaudi, 1981
- M. Marianne, *Futurist Art and Theory*, London, Oxford University Press, 1981
- B. Passamani, *Fortunato Depero*, Comune di Rovereto, Galleria Museo Depero, 1981
- A. Schiavo (a cura di), *Futurismo e Fascismo*, Roma, Giovanni Volpe Editore, 1981
- E. Crispolti, *Svolgimento del futurismo in anni trenta*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1982
- P. Daverio, *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1982
- A. C. Toni, *Futuristi nelle Marche*, Roma, De Luca Editore, 1982
- E. Godoli, *Guida all'architettura moderna. Il Futurismo*, Bari, Laterza, 1983
- AA.VV. *Angiolo Mazzoni (1984-1979). Architetto nell'Italia fra le due guerre*, Bologna, Grafis Edizioni, 1984
- E. Crispolti, *Attraverso l'architettura futurista*, Modena, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, 1984
- E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Bari, Laterza, 1984
- I. Gherarducci, *Il futurismo italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1976; edizione ampliata 1984
- G. Dorflès, *Architetture ambigue*, Bari, Dedalo, 1984
- G. Lista, *Le livre futuriste: de la liberation du mot au poème tactile*, Modena, Panini, 1984
- M. Verdone, *Manifesti futuristi e scritti teorici di A. Ginna e B. Corra*, Ravenna, Longo, 1984
- AA.VV., *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Bari, Laterza, 1985
- G. Contessi, *Architetti-pittori e pittori-architetti da Giotto all'età contemporanea*, Bari, Dedalo, 1985
- P.L. Gerosa, *Mario Chiattonne: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano*, Milano, Electa, 1985
- A. M. Ruta, *Arredi Futuristi-Episodi delle Case d'Arte Futuriste Italiane*, Palermo, Novecento, 1985
- C. Salaris, *Aerofuturismo e mito del volo*, Roma, Le parole gelate, 1985
- AA.VV., *I luoghi del futurismo (1909-1944), atti del convegno nazionale di studio* (Macerata, 30 ottobre 1982), Roma, Multigrafica editrice, 1986
- A. Ballo (a cura di), *Antonio Sant'Elia*, Milano, Mondadori, 1986
- E. Coen, M. Calvesi, *Futurismo*, Firenze, Giunti, 1986
- C. Cresti, *Architettura e Fascismo*, Firenze, Vallecchi Editore, 1986
- M. Drudi Gambillo, *Archivi del Futurismo*, Roma, De Luca, 1958-1962, 2 voll.; rist. Mondadori, 1986

- L. De Maria, *La nascita dell'avanguardia: saggi sul futurismo italiano*, Venezia, Marsilio, 1986
- S. Evangelisti (a cura di), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del Fascismo*, Milano, Mondadori, 1986
- F. Iengo, *Cultura e città nei manifesti del primo futurismo*, Chieti, Vecchio Faggio, 1986
- C. Salaris, *Il futurismo e la pubblicità. Dalla pubblicità all'arte all'arte della pubblicità*, Milano, Lupetti&Co., 1986
- M. Verdone, *Il movimento futurista*, Roma, Lucarini, 1986
- R. De Felice *L'avanguardia futurista* in A. Bertoni (a cura di), *F. T. Marinetti, Taccuini 1915-1921*, Bologna, Il Mulino, 1987
- M. Scudiero, D. Leiber, *Depero Futurista & New York. Il Futurismo e l'arte pubblicitaria*, Rovereto, Longo Editore, 1987
- D. Presotto (a cura di) *Quaderni di Tullio d'Albisola*, vol. I-II-III, Genova, Editrice Liguria, 1987
- A. Bretoni (a cura di), *Filippo Tommaso Marinetti. Taccuini 1915-1921*, Bologna, Il Mulino, 1987
- E. Crispolti, *Fillia, fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1988
- G. Fanelli, E. Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Milano, Comunità, 1988
- G. Ballo, *Prampolini verso i polimaterici*, Modena, Fonte d' Abisso, 1989
- M. Borzone (a cura di), *Futuristi alla Spezia*, La Spezia, Edizioni del tridente, 1989
- G. Ciucci, *Gli Architetti e il Fascismo*, Einaudi, Torino, 1989
- M. Castelvetro, G. Giovagnoli, G. Mulazzani, *Avanguardia romagnola: architetture balneari del XX secolo*, Bologna, Grafis Editore, 1989
- G. Lista, *La scène futuriste*, Parigi, Edition du centre National de la Recherche Scientifique, 1989
- G. Ciucci, F. Dal Co, *Atlante dell'Architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1990
- E. Cristallini, *Un'inchiesta sull'arte Fascista*, in S. Lux, *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Roma, Bagatto libri, 1990
- C. De Seta, *Architettura futurista*, Milano/ New York Edizioni Philippe Daverio, 1990
- S. Lux, (a cura di) *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Roma, Bagatto libri, 1990
- G. Fioravanti (inventario a cura di), *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, 1990
- A. Greco, G. Muratore, F. Perego, *Foro italico. Manifesto per un'architettura*, Clear, 1990
- A. Greco. *Dalle Biennali delle Arti Decorative alle Triennali delle arti Decorative industriali moderne*, in E. Coen S. Lux, *Avanguardia, Tradizione, Ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Roma, Bagatto libri, 1990
- A. Greco, S. Santuccio, *Atlante Storico delle città italiane, vol. 6, Il Foro Italico*, Roma, Bonsignori Editore, 1990
- A. M. Nalini. (a cura di) *Futurismo in Emilia Romagna*, Modena, Artioli Editori, 1990
- M. Universo, *Fortunato Depero e il mobile futurista*, Padova, Marsilio Editori, 1990
- L. Zadova, *Tatlin*, Parigi, Philippe Sers, 1990
- AA.VV. *Antonio Sant'Elia. L'architettura disegnata*, Venezia, Marsilio, 1991
- R. A. Etlin, *Modernism in Italian architecture 1890-1940*, Cambridge (Mass.), M.IT. Press, 1991
- AA.VV., *Futurismo e avanguardie: documenti conservati dalla Fondazione Primo Conti di Fiesole*. Inventario, Milano, Bibliografica, 1992
- L. Caruso, (a cura di), *L'Italia futurista 1916-1918*, Firenze, Spes, 1992
- G. Lista, *Enrico Prampolini, Carteggio Futurista*, Roma Carte Segrete, 1992
- AA.VV., *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, Milano, Electa, 1992
- D. Fonti, *Dalle botteghe d'arte alle "Case d'Arte". Il rilancio dell' "oggetto d'artista"*, in G. Belli, *La Casa del Mago. Le Arti applicate nell'opera di Fortunato Depero, 1920-1942*, Edizioni Charta Rovereto, 1992
- H. F. Pevsner, *Dizionario di Architettura*, Torino, Einaudi, 1992
- C. Salaris, *Storia del Futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985, nuova edizione accresciuta, 1992
- D. Cappellani, *Il Palazzo delle Poste di Palermo*, Palermo , Guida edizioni, 1993
- K. Frampton, *Storia dell'Architettura Moderna*, Bologna, Zanichelli, 1993
- AA.VV., *Marinetti e il futurismo a Firenze*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Edizioni De Luca, 1994
- R. Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al '900*, Torino, Einaudi, 1993
- AA.VV., *Dada, l'arte della negazione*, Roma, De Luca, 1994

- S. Danesi, L. Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura italiana durante il fascismo*, Electa, Milano 1994
- F. Grisi, *I futuristi*, Roma, Grandi Tascabili economici Newton, 1994
- C. Salaris, *Futurismo, Storia dei Movimenti e delle idee*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994
- AA.VV., *Marinetti e il futurismo a Milano*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Edizioni De Luca, 1995
- AA.VV., *Marinetti e il futurismo a Napoli*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Edizioni De Luca, 1996
- C. Salaris, *Dizionario del Futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1996
- B. Zevi, *Spazi Dell'architettura Moderna*, Torino, Einaudi, 1996
- G. Mughini, M. Scudiero, *Il manifesto pubblicitario italiano: da Dudovich a Depero, 1890-1940*, Milano, Ricordi, 1997
- C. Salaris, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997
- P. Cassinelli, *Futurismo*, Firenze, Giunti, 1998
- A. Saccone, *Marinetti e il futurismo*, Napoli, Liguori, 1984; rist. 1998
- W.J.R. Curtis, *L'architettura moderna del Novecento*, Milano, Mondadori, 1999
- Antonella Greco, *I cantieri romani negli anni Trenta nelle carte degli architetti e degli artisti Gli archivi per la storia dell'architettura. Atti del convegno internazionale di studi, Reggio Emilia, 4-8 ottobre 1993*, Roma 1999
- A. Russo, *Il Fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999
- AAVV., *Cambellotti, arredi e decorazioni*, Bari-Roma, Laterza, 2000
- C. Salaris, *Cibo futurista. Dalla cucina nell'arte all'arte in cucina*, Nuovi equilibri, 2000
- C. Salaris, *Dalla cucina nell'arte all'arte in cucina*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2000
- AA.VV., *La rivoluzione tipografica*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001
- M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Bari, Laterza, 2001
- M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2001
- A. Migliorati, S. Papini, A. Pesola, *Gerardo Dottori. Pittura Murale/1. Da Perugia a Lago Trasimeno*, Perugia, EFFE, Fabrizio Fabbri Editore, 2001
- S. Stefanelli, *I manifesti futuristi. Arte e lessico*, Livorno, Sillabe, 2001
- AA.VV. *Angiolo Mazzoni. Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, Milano, Skira, 2003
- M. Verdone, *Il Futurismo*, Roma, Newton Compton, 2003
- AA. VV. *Futurismo. Dall'avanguardia alla memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi futuristi*, Rovereto, Mart, 13-15 marzo 2003, Milano, Skira, 2004
- E. Godoli, A. I. Lima, *Architettura ferroviaria in Italia*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2004
- M. Pinottini, M. Faussone, *Sensibilità Futurista. Fillia, l'avanguardia inquieta*, Torino, Daniela Piazza Editore, 2004
- L. De Maria (a cura di), *F. T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, VI ed. 2005
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura Moderna*, Bari, Laterza, 2006
- C. L. Delle Site, *Mino delle Site*, Città di Castello, Fabrizio Fabbri Editore, 2006
- M. Duranti, *Gerardo Dottori*, catalogo generale ragionato, ediz. italiana e inglese, Effe, 2006,
- F. Poli, *La scultura del novecento*, Bari, Laterza, 2006
- F. Ragazzi, *Marinetti. Futurismo in Liguria*, Genova, De Ferrari, 2006
- E. Cristallini *Roma al mare*, in E. Torelli Landini (a cura di), *Roma. Memorie della città industriale*, Roma, Palombi, 2007
- C. Danti (a cura di), *Le antologie di OPD Restauro, n. 4 Le pitture Murali. Il restauro e la materia*. Firenze, Centro Di, 2007
- E. Gentile, *Fascismo di Pietra*, Bari, Laterza, 2008

Fondi d'Archivio

- Fondo Enrico Prampolini, Macro - Museo Arte Contemporanea Roma
- Fondo Angiolo Mazzoni, MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (TN)
- Fondo Fortunato Depero, MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (TN)
- Fondo Tullio Crali, MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto (TN)
- Fondo Nicola Mosso, Istituto Alvar Aalto, Museo dell'Architettura e della Arti Applicate, Torino

Fondazione e Museo Primo Conti, Centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche, Fiesole, Firenze

Archivio documentale di Tullio D'Albissola, Albisola (Sv)

Archivio Centrale dello Stato, Roma

Archivio Storico Capitolino, Roma

Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione, Università degli studi di Milano, Collezione Sergio

Reggi <http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/>

<http://periodici.librari.beniculturali.it/> Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte