

CESARE ANDREONI 1931~1961 UN FUTURISTA A MILANO

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDIO IN OCCASIONE
DEL SESSANTESIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE

a cura di
Mariateresa Chirico





ARCHIVIO CESARE ANDREONI

CESARE ANDREONI 1931~1961 UN FUTURISTA A MILANO

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDIO IN OCCASIONE
DEL SESSANTESIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE

a cura di

Mariateresa Chirico

Atti della Giornata di Studi
in occasione del sessantesimo anniversario
della morte di Cesare Andreoni promossa
da Archivio Cesare Andreoni;
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
e Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano

Con il patrocinio di:



svoltasi il 28 settembre 2021 a Milano,
Sede di AitArt – Corso di Porta Nuova 16

in copertina:
Cesare Andreoni
Il colorificio del cielo, 1935-1936
Tempera su carta, cm 34,7x46
Bozzetto per la prima sitesi
di *Vulcano* di F.T. Marinetti
Collezione privata

book designer Patrizia Sacchi



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Archivi della Parola,
dell'Immagine
e della Comunicazione Editoriale

SOMMARIO

p. 7	Rodolfo Pansera	<i>Una premessa</i>
p. 9	Paolo Rusconi	Introdzione
p. 13	Luigi Sansone	Milano: centrale del movimento dal primo al secondo Futurismo
p. 23	Graziella Leyla Ciagà	Milano, al tempo del Futurismo
p. 35	Mariateresa Chirico	'Cesare Andreoni pittore': vita e opera attraverso i materiali dell'Archivio
p. 49	Anty Pansera	Le botteghe futuriste e le 'creazione d'arte' di Cesare Andreoni
p. 63	Matteo Fochessati	Cesare Andreoni e gli sviluppi della ricostruzione futurista dell'universo negli anni Trenta. Grafica, design e plastica murale
p. 79	Luciana Gunetti	<i>Dalla pubblicità alla grafica futurista: il 'grafismo' di Cesare Andreoni</i>
p. 97	Silvia Vacca	Editoria periodica futurista negli Anni trenta a Milano
p. 109	Valentina Zanchin	Il Futurismo nella 'Collezione Novecento Sergio Reggi' del Centro Apice
p. 113	Raffaele Bedarida	<i>Older than 100: una riflessione sulle moste del Futurismo a New York dopo il centenario</i>
p. 121	Mariateresa Chirico (a cura di)	<i>Bibliografia</i>

Una premessa

È stato l'anniversario della morte di Cesare Andreoni, avvenuta sessant'anni fa il 1° luglio 1961, a indurre l'Archivio a promuovere un'iniziativa in suo ricordo. Già per il centenario della nascita, grazie alla collaborazione con il Comune di Milano, si era organizzata una rassegna monografica negli insoliti e suggestivi spazi della Banca Popolare di Milano, che aveva permesso, tra l'altro, di mostrare il considerevole corpus di opere di proprietà del Comune, frutto di un'attenta politica di acquisizioni avvenute nei lontani anni Trenta e anche di una importante donazione degli eredi risalente al 1992. Un omaggio che era parso dovuto alla città in cui Andreoni è sempre vissuto e ha operato.

Ecco allora l'idea questa volta di organizzare una Giornata di Studi dedicata all'artista e al Futurismo.

Un'occasione, anche e soprattutto, per porre di nuovo l'attenzione sul movimento di Marinetti, cui Andreoni è stato attivamente legato e nel quale si è espresso con opere di grande qualità, a oltre dieci anni dalle molteplici celebrazioni organizzate un po' ovunque per festeggiare il centenario della pubblicazione del Manifesto marinettiano.

La Giornata di Studi, svoltasi lo scorso 28 settembre, è stata realizzata in collaborazione con il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali e il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano e con il patrocinio di AitArt, Associazione Italiana Archivi d'Artista, di cui l'Archivio Cesare Andreoni è uno dei soci fondatori, condividendone scopi e principi deontologici.

Desidero perciò qui ringraziare innanzi tutto il Prof. Paolo Rusconi, membro anche del Comitato Scientifico dell'Associazione Archivio Cesare Andreoni, docente presso l'Università Statale ed esperto di Futurismo, che ha condiviso le scelte e contribuito all'organizzazione; il Prof. Alberto Bentoglio, direttore del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, che ha accolto con entusiasmo la proposta coinvolgendo il proprio Dipartimento; la Prof. Lodovica Braidà, presidente del Centro Apice, che ha sostenuto e promosso l'iniziativa, nonché il Dott. Filippo Tibertelli de Pisis, presidente di AitArt, che ha patrocinato la manifestazione. Un grazie anche agli studiosi che con generosa disponibilità hanno aderito alla proposta, ponendo l'attenzione nei loro interventi su molteplici aspetti della produzione artistica dei decenni Venti e Trenta e conducendo osservazioni e riflessioni di grande interesse sull'attività di Cesare Andreoni.

Rodolfo Pansera

Presidente Archivio Cesare Andreoni

I N T R O D U Z I O N E

Paolo Rusconi

Questo volume contiene gli atti della Giornata di Studi *Cesare Andreoni (1903-1961). Un futurista a Milano* organizzata presso la sede di AitArt il 28 settembre 2021. La giornata, pensata per celebrare l'anniversario della scomparsa dell'artista, è stata anche il pretesto per rileggere la figura di Andreoni alla luce degli sviluppi storiografici ultimi e delle nuove ricerche intorno al Futurismo.

La pubblicazione, peraltro, cade quasi trent'anni dopo l'importante esposizione ospitata a Palazzo Reale nel 1993¹. Allora la novità della mostra e dei saggi in catalogo si precisava in un ampio terreno interdisciplinare, introducendo nel dibattito sul secondo Futurismo nuove suggestioni dedicate ai diversi campi di intervento dell'artista e soprattutto volendo ridisegnare "il contributo di questo movimento non solo alla crescita delle arti figurative del nostro secolo, ma anche alla progettazione architettonica e a quella grafica inerente agli oggetti, tenendo conto dunque delle radici stesse che il disegno industriale italiano vi affonda"². In quell'occasione la vicenda dell'artista, dunque, assumeva la forma del *Case-study* puntando a illuminare, con il suo valore esemplare, il tema più generale dell'ambiente futurista a Milano negli anni tra le due guerre.

Nel solco di questa lettura, oggi, si sono sviluppate ulteriori riflessioni. L'approccio biografico che è emerso sistematicamente in molti contributi del libro ha offerto lo spunto per discutere di questioni più ampie di contesto artistico: dalla recente accoglienza americana del secondo Futurismo sino alla questione della grafica delle riviste, tenendo sullo sfondo quello che Enrico Crispolti definiva la Milano progettuale, vale a dire un ambiente culturale omogeneo che aveva individuato nel gusto moderno lo specifico riferimento identitario.

Della città come scenario vitale della nascita del movimento ne discutono Luigi Sansone e Graziella Leyla Ciagà. Il primo contributo ricostruisce l'asse di continuità fattuale tra primo e secondo Futurismo collocando la riflessione centrale sullo snodo storico del primo Congresso futurista al Teatro dal Verme nel 1924, episodio imprescindibile per ogni possibile narrazione biografica su Cesare Andreoni. Il quadro della cronografia del Futurismo milanese è inoltre arricchito da un campione significativo dei modi in cui il movimento si autorappresentava a livello figurativo, mostrando per affabulazione quello che per proiezione utopica avrebbe voluto essere. L'azione propagandistica dei futuristi, infatti, si trovò a fare i conti con la realtà della città, ben diversa dalle previsioni di un'Italia "interamente vivificata, scossa e imbrigliata dalle nuove energie elettriche"³. La puntuale cornice presentata da Ciagà a proposito delle trasformazioni urbane in atto nei primi due decenni del XX secolo può essere, dunque, la base di una discussione sulla più o meno grande diffrazione tra le mappe

¹ La mostra, intitolata *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, fu progettata da Enrico Crispolti e Anty Pansera. Si tenne al Palazzo Reale di Milano tra il 29 gennaio e il 28 marzo 1993.

² Vedi E. CRISPOLTI-A. PANSERA, *Il perché di una mostra, in Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, Edizioni Bolis, Bergamo 1992, p. 11. Carlo Bo in una recensione apparsa in «Corriere della Sera» ne parlava come di un apporto di personalità e di ricerche "che puntualizzano un clima d'avanguardia certamente d'élite, ma molto aperto" e la figura di Andreoni appariva "molto sfaccettata e assai entusiasta, perché collegata a più produzioni estetiche in una vera frenesia per il nuovo". Vedi C.Bo, *Due esposizioni in corso, e una terza in apertura, sui seguaci di Filippo Tommaso Marinetti. Roma o Milano capitale del Futurismo? Continua la 'querelle', ancora irrisolta fra pittura e letteratura*, in «Corriere della Sera», Milano 21 febbraio 1993, p. 29.

³ F.T. MARINETTI, *La guerra elettrica (visione-ipotesi futurista)*, in «L'Italia Futurista», Firenze aprile 1917, a. II, n. 11, p. 1.



Momenti dell'allestimento della mostra
*Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra
le due guerre* a Palazzo Reale, gennaio 1993



dell'architettura costruita e l'immagine del futuro metropolitano disegnata da Antonio Sant'Elia⁴. Dall'enumerazione degli eventi rilevanti del Futurismo milanese al nuovo paesaggio urbano che si disegna nel 1900 si passa a una diversa scala di osservazione, centrata sulla vita e le opere dell'artista. Mariateresa Chirico dedica il suo contributo alla restituzione di un profilo biografico attendibile sulla scorta della documentazione dell'Archivio personale. Tra gli articoli citati dalla studiosa, quello di Raffaele Carrieri, pubblicato in «La casa ideale» nell'ottobre del 1930, delinea un ritratto dell'artista Andreoni richiamando il carattere atipico della sua formazione: “invece di frequentare l'accademia di belle arti - scrive Carrieri - ha fatto il carovaniere del Sahara, il giocatore di tennis, il palombaro notturno nei tabarins”⁵.

In questo brano dalle evidenti allusioni biografiche - l'esperienza della guerra in Libia e la passione sportiva - si introduce il tema letterario della vita notturna milanese, del sonnambulismo, dei

⁴ Si veda M.M. LAMBERTI, *Milano nell'arte contemporanea. La città dei futuristi*, estratto da *Milano e la Lombardia nella civiltà nazionale*, Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere, 1995, pp. 273-274.

⁵ R. CARRIERI, *I pittori futuristi alla Galleria Pesaro: Cesare Andreoni*, in «La casa ideale», Milano 29 settembre 1930, a. III, n. 8, p. 22.

ritrovi nei bar e nei caffè. È una suggestione che richiama il repertorio visivo iridescente di diversi quadri boccioniani passando senza soluzione di continuità alle vetrine anni Trenta dei nuovi negozi in Galleria Vittorio Emanuele e alle “vetrerie cupe” del Bar Craja⁶.

Di questi innesti tra l'ambiente futurista e l'area razionalista/astratta, sul versante del visual design e della tipografia, ne restituisce una dettagliata analisi Luciana Gunetti portando il livello dell'analisi dalla pagina stampata alla terza dimensione degli allestimenti espositivi e commerciali.

Il numero speciale del 1939 di «Campo Grafico» dedicato al Futurismo⁷ è un laboratorio di queste contaminazioni tra le diverse formazioni dell'avanguardia italiana: il saggio di Silvia Vacca affronta lo studio di tale caso specifico ponendolo come compiuto “punto di riferimento della comunicazione sinestetica ricercata da Marinetti”.

Questo fascicolo con un numero rilevante di riviste, opuscoli, manifesti e libri è conservato nel Fondo Sergio Reggi presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano. Si tratta di un insieme di pubblicazioni che riveste una notevole importanza per campionatura e per significatività nel panorama dell'editoria del Futurismo. L'idea di una straordinaria risorsa per lo studio si può ricavare dal contributo di Valentina Zanchin che, oltre a tracciare le consistenze del fondo, ne ricorda la digitalizzazione al fine di mettere a disposizione della rete materiali rarissimi.

Se l'editoria futurista a Milano tra le due guerre ebbe un cospicuo rilievo nella geografia policentrica del movimento, altrettanto importante se non determinante fu la questione delle “case d'arte”, delle arti applicate e del “protodesign”, tema affrontato nei saggi di Anty Pansera e Matteo Fochessati. Nel primo studio di Pansera non solo si danno le coordinate di questa tendenza di gusto, i cui pro-dromi vengono individuati nella temperie di Nuove Tendenze e del lavoro di Marcello Nizzoli, ma si raggiunge una migliore definizione dell'attività di Andreoni in questo campo, dopo i primi sondaggi svolti tra 1992 e 1993⁸. Fochessati introduce nel dibattito un tema molto sentito nell'ambiente futurista, quello della Plastica murale, delineando una preziosa traccia delle collaborazioni e degli interventi dell'artista in quest'area sperimentale.

Proseguendo nel solco della lezione storiografica di Enrico Crispolti, Raffaele Bedarida approfondisce il caso della più recente accoglienza americana del Futurismo, segnalando lucidamente il complesso gioco tra le tendenze del gusto, i nuovi indirizzi metodologici e le funzioni narrative nelle manifestazioni newyorchesi dopo il centenario. La pertinenza della sua interpretazione sugli ultimi sviluppi del dibattito americano rappresenta un chiaro segnale dell'attuale percorso di orientamenti di studio sul movimento di Marinetti.

⁶ B. DEL FABBRO, *Dei caffè milanesi*, in *La luna nel corso*, a cura di L. Anceschi-G. Ferrata-G. Labò-E. Treccani, Edizioni di Corrente, Milano 1941, p. 74.

⁷ «Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria», Milano 1939, VII, n. 3-5. marzo-maggio, 1939.

⁸ Si vedano A. PANSERA, “Creazioni d'arte”: *la bottega di Cesare Andreoni*, in *Cesare Andreoni Artista, artigiano, protodesigner*, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, Bolis Editore, Bergamo 1992, p. 77-87 e A. PANSERA, *Artisti, artigiani, protodesigner: le case d'arte a Milano*, in *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, cit., pp. 145-157.

MILANO: CENTRALE DEL MOVIMENTO DAL PRIMO AL SECONDO FUTURISMO

Luigi Sansone

La nascita del Futurismo

Milano centrale di Poesia futurista mondiale è il titolo di un capitolo del volume *La grande Milano tradizionale e futurista* cui Filippo Tommaso Marinetti lavorò negli ultimi anni della sua vita. Il libro, una raccolta di memorie, è un omaggio alla città dove la famiglia Marinetti aveva deciso di stabilirsi dopo il rientro in Italia dall'Egitto. In più occasioni Marinetti esalta le qualità del capoluogo lombardo: "Amici non ho mai sentito come oggi la poesia della Grande Milano"; e ancora: "La fierezza di Milano è legittima energia di ogni italiano che dovunque e specialmente in trincea la valuta potente dinamica creatrice e instancabile"¹. Inoltre, nella presentazione dell'antologia *I nuovi poeti futuristi* (1925), dopo aver esaltato l'estetica della macchina, Marinetti dichiara che Milano è la "più meccanica città d'Italia".

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento Milano attraversava un periodo di grande trasformazione urbanistica e di frenetico sviluppo economico, una città in forte crescita che transita da un'economia agricola a quella industriale.

Umberto Boccioni giunge a Milano nel 1907 e il 14 marzo appunta nel diario: "Voglio dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale. Sono nauseato di vecchi muri, di vecchi palazzi, di vecchi motivi di reminescenze: voglio avere sott'occhio la vita di oggi"². In queste parole si intravede già la strada che lo avvicinerà alle idee espresse da Marinetti nel suo celebre *Manifesto del Futurismo*, pubblicato sul giornale parigino «Le Figaro» il 20 febbraio 1909, che sancisce la nascita del nuovo movimento: il Futurismo.

Dunque, al tempo di Boccioni Milano è una città dinamica in piena espansione, dove la campagna indietreggia per cedere spazio alla città che avanza a ritmi frenetici oltre le Mura Spagnole. Nella zona metropolitana sorgono e si espandono fabbriche come Pirelli, Breda, Carlo Erba, Caproni, Alfa Romeo, Ercole Marelli, le acciaierie Radaelli.

Questo fermento nei cantieri e nelle fabbriche è reso da Boccioni nel suo dipinto *La città che sale* (1910-11), che documenta la crescita urbanistica di Milano. Il dipinto viene proposto nella *Esposizione d'arte libera* a Milano nel 1911 e in quell'occasione Soffici scrive su «La Voce» (15 giugno 1911) un'aspra stroncatura delle opere futuriste, definite 'paccottiglia', che provoca lo sdegno di Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo e una conseguente spedizione punitiva con scazzottatura a Firenze, al Caffè Le Giubbe Rosse, dove si riunivano Soffici, Papini e altri vociani.

Il verso libero e «Poesia»

«Poesia», rivista fondata da Marinetti e pubblicata a Milano dal 1905 al 1909, con sede nell'appartamento dello stesso Marinetti, accoglie i versi di poeti di fama internazionale e anche di poeti emergenti italiani e francesi; «Poesia» è la fucina dei letterati più reattivi al 'nuovo' e, con un'inchiesta

¹ F.T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, A. Mondadori Editore, Milano 1969, pp. 108 e 147.

² U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1971, p. 236.



1. Il palazzo di via Senato 2 (angolo di corso Venezia), a Milano, dove abitò Marinetti dal 1895 al 1912 c.



3. La 'Casa Rossa' (demolita nel 1930 circa), corso Venezia 61, Milano, dove al primo piano abitò Marinetti dal 1912 c. al 1924.



2. Il Naviglio visto dai "lunari balconi di poesia" della casa di Marinetti di via Senato 2, Milano

dedicata al verso libero, promossa dalla stessa rivista, si realizza il distacco dal post-simbolismo e si aprono le porte al Futurismo. (foto 1-2)

Il verso libero, molto in voga in Francia, soprattutto negli ambienti simbolisti, dei quali Gustave Kahn era il principale teorico, venne propugnato in Italia da Gian Pietro Lucini e dallo stesso Marinetti, che nel 1902 pubblicò *La Conquête des Étoiles*. Lucini espose i suoi principi nel volume *Ragion poetica e programma del verso libero* nel 1908, spinto dall'inchiesta sul verso libero che Marinetti aveva promosso nel 1905, alla quale avevano partecipato, tra gli altri, Capuana, simpatizzante dei futuristi, d'Annunzio e Pascoli. I risultati dell'inchiesta furono raccolti nel volume *Enquête internationale sur le vers libre* nel 1909, e nell'autunno di quell'anno «Poesia» cessò le pubblicazioni e fu poi trasformata da Marinetti in Edizioni Futuriste di 'Poesia', che ebbe sede nella 'Casa Rossa' in corso Venezia 61, dove Marinetti si trasferì nel 1911. (foto 3)

Nella prefazione all'antologia *I poeti futuristi* (1912) Marinetti afferma: "Il verso libero futurista, perpetuo dinamismo del pensiero, corrente ininterrotta d'immagini e di suoni, è il solo mezzo per esprimere l'effimero, instabile e sinfonico universo che si fucina in noi e con noi. Il verso libero futurista è il dinamismo della nostra coscienza malleabile, interamente realizzato"³. In questo volume è pubblicata *Battaglia peso + odore di Marinetti*, una delle prime parolibere; con questa antologia si può considerare conclusa la fase della sperimentazione letteraria futurista legata al verso libero, e se ne avvia un'altra più rivoluzionaria, caratterizzata dalle parole in libertà, che sono l'espressione più rapida e moderna per realizzare anche in letteratura quel cambiamento radicale auspicato da Marinetti nel manifesto del 1909.

Alla letteratura Marinetti dedica tre manifesti: *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912; *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà. Manifesto futurista*, 1913; *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 1914, nel quale sottolinea il nuovo ideale di bellezza futurista e, tra le innovazioni per rendere il linguaggio più veloce e dinamico, suggerisce di usare "il verbo all'infinito", che "è il moto stesso del nuovo lirismo, avendo la scorrevolezza di una ruota di treno, o di un'elica di aeroplano".

Le teorie espresse nei tre manifesti sono messe in pratica da Marinetti nel volume *Zang Tumb Tuum*, 1914, dove troviamo svariati corpi e caratteri tipografici, l'uso di numerose onomatopее, segni matematici, 'analogie disegnate' e 'tavole sinottiche di valori lirici'. Marinetti porterà avanti le sue ricerche parolibere realizzando i volumi *8 anime in una bomba. Romanzo esplosivo*, 1919, e *Les mots en liberté futuristes*, 1919. La sfida da lui lanciata per svecchiare il sistema tipografico si concretizza anche nei libri di altri futuristi: Folgore, *Ponti sull'oceano*, 1914; Buzzi, *L'ellisse e la spirale / Film + parole in libertà*, 1915; Govoni, *Rarefazioni e parole in libertà*, 1915; Carrà, *Guerrapittura*, 1915; Auro d'Alba, *Baionette. Versi liberi e parole in libertà*, 1915; Cangiullo, *Piedigrotta*, 1916, e *Caffeconcerto*, 1919.

Le serate futuriste

Le idee dei futuristi venivano divulgate tramite manifesti e letture programmate durante le serate futuriste nei maggiori teatri italiani, finendo spesso in scontri tra il pubblico e i promotori. Le stesse serate contribuirono allo sviluppo del teatro di varietà, cui Marinetti dedica appunto il manifesto

³ *I poeti futuristi*, prefazione di F.T. Marinetti, con uno studio sul verso libero di P. Buzzi, Edizioni Futuriste di 'Poesia', Milano 1912.

Il teatro di varietà, 1913; tra i punti ivi elencati ed esaltati troviamo l'improvvisazione, la sorpresa, l'inverosimile, l'assurdo, ma soprattutto l'interazione tra platea e palcoscenico. Nel manifesto *Il teatro futurista sintetico*, 1915, a firma di Marinetti, Settemelli e Corra, al vecchio teatro tradizionale 'passatista', governato dalla staticità e dalla tecnica, i futuristi contrappongono la sintesi, la brevità, la velocità, cosicché "si possa giungere a un teatro nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista".

Tra le serate futuriste va ricordata quella del 15 febbraio 1910 al Teatro Lirico di Milano, dove era presente un gruppo di artisti e letterati per assistere a una recita di poesie promossa da Marinetti: Altomare, Boccioni, Buzzi, Carrieri, Mazza, Palazzeschi (che declama *Fontana malata* e *L'orologio*), Russolo, Sodini, Zimolo e altri, oltre a Marinetti. A fine serata Zimolo, esponente dell'Associazione 'Trento e Trieste', legge un'ode composta da Buzzi in onore del generale Vittorio Asinari di Bernezzo, che nel 1909 a Brescia, consegnando lo stendardo al Reggimento Cavalleria 'Aquila', aveva pronunciato un discorso contro l'Austria. Per quell'intervento il primo ministro Giovanni Giolitti, favorevole alla neutralità dell'Italia, aveva collocato anticipatamente a riposo il generale.

Le cronache di quei giorni riportano duri scontri con il pubblico, offeso dalle invettive antipassatiste e guerrafondaie dei futuristi. Dovette intervenire la polizia a salvare Marinetti e i suoi, bersagliati da ortaggi e altri oggetti. Marinetti, Mazza, Zimolo e alcuni altri, individuati dalle forze dell'ordine come i responsabili del tumulto, vennero arrestati e condotti in questura per essere interrogati dal vicequestore, che tuttavia li rimise presto in libertà.

Per Marinetti e i suoi compagni le serate futuriste si trasformano premeditadamente in occasioni di propaganda interventista. Un episodio analogo si ripete il 15 settembre 1914 al Teatro Dal Verme, sempre a Milano, in occasione della prima della *Fanciulla del West* di Giacomo Puccini. Al termine del primo atto Marinetti da un palco grida slogan contro l'Austria, mentre Mazza e altri futuristi, tra cui Russolo e Piatti, dispiegano una grande bandiera tricolore e inneggiano all'Italia e alla liberazione di Trento e Trieste; nel frattempo Boccioni straccia una bandiera austriaca. Il giorno seguente la dimostrazione antiaustriaca, capeggiata dai futuristi, a cui si uniscono gli studenti, prosegue in Galleria Vittorio Emanuele: perciò Marinetti, Boccioni, Carrà, Piatti e Russolo vengono arrestati e condotti nel carcere di San Vittore, dove rimarranno per alcuni giorni. Il 20 settembre, a firma di Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo e Piatti, esce il manifesto *Sintesi futurista della guerra*.

I futuristi in guerra

In questo turbolento periodo che precede l'entrata in guerra dell'Italia un eterogeneo gruppo di artisti (Adriana Bisi Fabbri, Mario Chiattoni, Leonardo Dudreville, Carlo Erba, Alma Fidora, Achille Funi, Marcello Nizzoli, Giovanni Possamai, Antonio Sant'Elia) con "una visione personale moderna e originale", formatosi a Milano nel 1914 e denominatosi 'Nuove Tendenze', espone nelle sale della Famiglia Artistica milanese.

All'entrata in guerra dell'Italia, 24 maggio 1915, Marinetti, Boccioni, Piatti, Russolo, Sant'Elia, Sironi, Bucci, Buggelli, Codara, Erba, Funi decidono di arruolarsi nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti, comandato dal capitano Carlo Monticelli. Dopo una rapida istruzione a Gallarate raggiungono la zona di guerra sulla sponda orientale del Lago di Garda.

Dopo la battaglia per la presa di Dosso Casina (22-24 ottobre 1915) la partecipazione alla guerra del Battaglione Lombardo volge al termine; il 27 ottobre i volontari si radunano a Malcesine, che la-

sciano il 1° dicembre, ultimando a Milano il 6 successivo le operazioni di scioglimento. Subito dopo Marinetti, Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Sironi e Piatti decidono di arruolarsi nell'esercito regolare, e infatti nel manifesto futurista *L'orgoglio italiano*, dell'11 dicembre 1915, affermano: "Dopo essere stati semplici soldati in 6 mesi di guerra, e aver preso cogli alpini la posizione austriaca di Dosso Casina, aspettiamo ansiosamente il piacere di ritornare al fuoco in altri corpi".

Per commemorare Boccioni, morto il 17 agosto 1916, Marinetti organizza la prima mostra postuma presso la Galleria Centrale d'Arte a Milano, che si inaugura nel dicembre 1916. L'anno seguente, sempre a Milano, si tiene alla Galleria Paolo Chini la *Mostra personale del pittore futurista Carlo Carrà* dove, malgrado nel titolo appaia la parola 'futurista', l'artista espone soprattutto opere metafisiche e solo poche del suo periodo futurista. In effetti già nel 1915 Carrà si era allontanato dal movimento per proseguire sulla strada della pittura metafisica aperta da Giorgio de Chirico.

L'immediato dopoguerra

Dopo la fine della guerra, il 23 marzo 1919, a Milano Mussolini fonda i Fasci di combattimento in cui confluiscono l'Associazione degli Arditi e inizialmente anche il Partito Politico Futurista. Il 16 novembre successivo si svolgono le elezioni politiche con il sistema proporzionale: il risultato vede una netta sconfitta del Partito Fascista (i Fasci di combattimento di Mussolini, Marinetti, Arturo Toscanini e altri candidati presentatisi a Milano non ottengono nessun seggio) e un grande successo del Partito Socialista e del nuovo Partito Popolare fondato da don Luigi Sturzo. Il giorno seguente ci sono scontri tra gruppi di Arditi e fascisti e la folla socialista inneggiante alla vittoria, che causano assalti e l'esplosione di una bomba nei pressi della sede del giornale «Avanti!». La notte stessa viene arrestato quasi tutto lo stato maggiore fascista, compresi Mussolini e Marinetti, accusati di attentato alla sicurezza dello Stato e di organizzazione di banda armata. Nel giugno 1920, un mese dopo il Congresso fascista di Milano, Marinetti e i futuristi Carli e Nannetti si dimetteranno dai Fasci di combattimento, ritenendo che il Fascismo sia diventato conservatore e monarchico.

Nella primavera del 1919 Marinetti organizza alla Galleria Centrale d'Arte di Milano la *Grande esposizione nazionale futurista*, evento che servirà a rinsaldare le fila del movimento dopo la defezione avvenuta nel 1915 di Papini, Soffici e Palazzeschi, e dopo la prematura scomparsa di Boccioni e Sant'Elia. Nella presentazione in catalogo Marinetti scrive: "Il movimento futurista artistico, che subì durante la guerra un rallentamento forzato, riprende oggi il suo dinamismo eccitatore e rinnovatore". Una sezione della mostra è riservata alle tavole dell'*Alfabeta a sorpresa* di Francesco e Pasqualino Cangiullo, definite da Marinetti "fusione della massima culminante divinazione verbale-letteraria e della massima culminante divinazione pittorica".

Futurismo vs Novecento

Intanto a Milano si forma un nuovo gruppo artistico, quando nel 1920 Margherita Sarfatti dà vita al gruppo di 'Novecento' (Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi, Sironi). Nel 1926 si tiene alla Permanente di Milano la prima *Mostra del Novecento italiano* e nella stessa sede, nel 1929, avrà luogo la seconda mostra del gruppo. I novecentisti prendono le distanze e rifiutano gli estremismi delle avanguardie (Cubismo, Futurismo), che avevano caratterizzato il primo ventennio del secolo, ritornando a un tipo di ispirazione tradizionale e classica.

Per ricordare Boccioni presso la Bottega di Poesia di Milano, diretta da Walter Toscanini, si tiene nel



4. Le delegazioni futuriste delle regioni d'Italia al teatro Dal Verme di Milano, in occasione delle onoranze nazionali a F. T. Marinetti, con i gagliardetti astratti ideati da Enrico Prampolini; al centro Marinetti e l'oratore ufficiale Innocenzo Cappa, 23 novembre 1924.

1924 la mostra *Umberto Boccioni*, dedicata, come scrive Marinetti in catalogo, al “grande novatore antitradizionale e rivoluzionario”.

In quello stesso anno i futuristi sono esclusi dalla Biennale di Venezia, dove invece viene allestita la mostra *Sei pittori del Novecento*; ciò provoca all'inaugurazione la protesta di Marinetti alla presenza del re e del ministro Gentile; dal 1926 al 1942 i futuristi avranno di nuovo spazio alla Biennale, ma sempre nello spirito di tolleranza che si riserva a soggetti inclini ad atti di ribellione, dunque considerati poco affidabili dal regime fascista.

Onoranze a Marinetti

Nel luglio 1924 Marinetti si trasferisce a Roma con la moglie Benedetta Cappa, pittrice e scrittrice che aveva conosciuto nel 1918 nello studio romano di Balla.

Nell'autunno di quello stesso anno, dal 23 al 24 novembre, il futurista Mino Somenzi organizza al Teatro Dal Verme di Milano il primo Congresso futurista, preceduto dalle “solenni onoranze nazionali a F.T. Marinetti”, cui seguono numerosi discorsi. Marinetti interviene parlando di tattilismo, di teatro antipsicologico, di sintesi astratte e tattili, di inegualismo e di estetica della macchina; chiude il suo intervento proponendo di nominare “a tempo opportuno la Direzione” con cui realizzare “un minimo di organizzazione futurista”.

La mattina del 23 novembre si raduna nel Teatro Dal Verme una gran folla composta dalle autorità cittadine, da associazioni politiche e artistiche e dai delegati regionali dei trecento gruppi futuristi italiani con i gagliardetti e distintivi astratti con nastro tricolore, con le geometrizzazioni dell'estetica meccanica, disegnati per l'occasione da Prampolini. (foto 4) Dopo i discorsi Marinetti è accompagnato in corteo fino alla Galleria Vittorio Emanuele e portato sulle spalle in trionfo nell'ottagono davanti alla grande bandiera italiana (360 mq) priva di stemma sabauda, a lui donata, che dalla cupola scende a inondare di rosso il pavimento; infine prosegue sino a Palazzo Marino dove l'assessore all'Istruzione Gallavresi gli dà il benvenuto e gli “offre il vermouth d'onore”.

In occasione dei festeggiamenti Depero regala a Marinetti il suo ritratto psicologico che, inquadrato da una cornice ideata da Fedele Azari, viene esposto nella vetrina del giornale «L'Ambrosiano». Il poeta Farfa gli offre un gigantesco *Ritratto geografico* e il musicista Silvio Mix realizza lo spartito musicale *Profilo sintetico-musicale di Marinetti* per pianoforte, con in copertina un ritratto di Marinetti dipinto da Rougena Zatkova.

In quello stesso giorno, alle 16, all'Istituto dei Ciechi di via Vivaio, Marinetti apre ufficialmente il Congresso. Il giorno successivo, 24 novembre, i congressisti si riuniscono nei locali della Birreria Spatenbräu dove Marinetti tiene un discorso cui seguono interventi, proposte e dibattiti; la stessa sera i partecipanti al congresso si ritrovano nei locali del Cova per un banchetto in suo onore.

Il Congresso è anche l'occasione per attrarre nel Futurismo nuove leve, come Cesare Andreoni che in quei giorni viene accolto nel movimento, legandosi di profonda amicizia con Marinetti.

In ricordo delle celebrazioni Somenzi redige il numero unico «Marinetti 'Animatore d'italianità'», (foto 5) che riproduce in prima pagina un ritratto del leader e riporta numerose testimonianze, tra cui quella di Soffici che accenna alla rottura tra il gruppo futurista fiorentino (Papini, Soffici, Palazzeschi) e quello milanese, consumatasi sulle pagine di «Lacerba». A distanza di anni da quelle polemiche Soffici riconosce il valore di Marinetti e l'importanza del Futurismo nella cultura moderna: “Sono molto contento di esprimere la mia simpatia e la mia stima per F.T. Marinetti. Riconosco



5. Numero unico «Marinetti 'Animatore d'italianità'», redatto da Mino Somenzi per le onoranze nazionali a F. T. Marinetti, Milano 1924.

in lui il merito magnifico di aver continuato e sviluppato il movimento di liberazione dell'Italia dal fanatismo accademico, slombato o retorico, il quale mortificava il genio e impediva in tutti i modi il rinnovarsi e il fiorire della nostra poesia e delle nostre arti”⁴.

Aeropittura

Nel 1929 esce la prima formulazione teorica di quello che sarà il *Manifesto dell'Aeropittura* destinato a ispirare per tutti gli anni Trenta una serie di lavori innovativi che apportano nuova linfa al movimento. Contribuisce al rilancio del Futurismo anche l'attività della Galleria Pesaro a Milano, che nel giro di pochi anni ospita importanti rassegne futuriste: *Trentaquattro pittori futuristi*, 1927, in cui accanto alle opere di alcuni dei primi firmatari dei manifesti sono esposte quelle di nuove leve come Bruno Munari; la *Mostra di trentatre artisti futuristi*, 1929; la *Mostra futurista dell'architetto Sant'Elia*, 1930, caduto al fronte nell'ottobre 1916; la *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia (mostra personale Prampolini) - 41 aeropittori futuristi*, 1931, che, come scrive Marinetti in catalogo, “realizzano plasticamente la sensibilità aviatoria”; a questa partecipano anche futuristi torinesi e milanesi, tra i quali ultimi Munari, Andreoni, Duse, Manzoni, Gambini e Bot, oltre al bolognese Tato e agli architetti Sartoris e De Giorgio. L'ultima mostra futurista alla Pesaro, *Omaggio futurista a Umberto Boccioni*, 1933, cui partecipano Dottori, Oriani, Mino Rosso ecc., celebra, l'importante retrospettiva che si terrà due settimane dopo al Castello Sforzesco, il cinquantenario dalla nascita di Boccioni; in questa occasione il torinese Ausonio Canavese, grazie all'intervento di Marinetti, dona al Comune di Milano un cospicuo nucleo di opere futuriste, per la maggior parte di Boccioni.

Con queste mostre Marinetti si propone di contrastare l'attivismo di Margherita Sarfatti e del suo 'Novecento'; in tal senso egli si pronuncia in apertura della mostra del 1929 e nella presentazione in catalogo, dove non si lascia sfuggire l'occasione di esaltare il Futurismo e di attaccare i novecentisti, soprattutto quelli che prima militavano nelle sue fila: “I novecentisti sono tutt'ora curvi sul passato in un prato seminato di ruderi e chiuso da filari di critici e cipressi. [...] Sironi è un buon pittore soltanto nei suoi disegni futuristi per la «Rivista Illustrata del Popolo d'Italia» e nei suoi paesaggi urbani. Gli ex futuristi Carrà e Soffici [...] sono ora imbottigliati in un odio polemico contro i loro compagni di ieri rimasti in prima linea o fuori trincea. Esaltano l'italianità e rifanno a Pisa o a Poggio a Caiano i paesaggi di Cézanne, Gauguin e Renoir”⁵.

La *III Mostra nazionale del Sindacato nazionale fascista di Belle Arti*, maggio-luglio 1941, tenuta al Palazzo dell'Arte di Milano, vede la presenza degli aeropittori presentati da Marinetti, che espongono con il gruppo degli astrattisti di Como, e ciò avverrà anche in occasione della Biennale di Venezia del 1942. Quella rassegna veneziana segna anche l'imminente tramonto del Futurismo e infatti l'anno seguente Marinetti parte volontario per la campagna di Russia con la spedizione dell'ARMIR. Quell'esperienza si rivelerà fatale: tornato in Italia stanco e malato, Marinetti si spegne in seguito a una crisi cardiaca il 2 dicembre 1944 a Bellagio, sul Lago di Como: la sua scomparsa consegna il Futurismo alla storia.

⁴ «Marinetti 'Animatore d'italianità'», numero unico redatto da M. Somenzi, Milano 1924.

⁵ *Mostra di trentatre artisti futuristi*, testo di F.T. Marinetti, catalogo della mostra Galleria Pesaro, Bestetti-Tumminelli, Milano-Roma 1929.

MILANO AL TEMPO DEL FUTURISMO¹

Graziella Leyla Ciagà

Negli anni a cavallo del nuovo secolo Milano era una città in rapida crescita e trasformazione spinta da un forte sviluppo industriale, tanto che la sua popolazione raddoppiò passando dai 314.817 abitanti del 1881 ai 600.612 del 1911; nel 1901 la classe operaia costituiva il 60% della popolazione attiva e oltre 1/4 di tutti gli addetti all'industria metalmeccanica dell'Italia del Nord-Ovest erano occupati a Milano².

Durante la fase di consolidamento di questo processo di modernizzazione, che perdurò fino alla scoppio della grande guerra, convivevano ancora nel tessuto urbano due distinti sistemi produttivi: da un lato all'interno della mura la città, pur accentuando progressivamente il suo profilo commerciale e direzionale, continuava a ospitare una miriade di piccole e medie imprese (particolarmente numerose nei settori dell'abbigliamento e in quello tipografico) risalenti al periodo del primo sviluppo industriale e concentrate prevalentemente in prossimità dei Navigli che garantivano il trasporto speditivo delle merci; dall'altro gli stabilimenti di grandi dimensioni della nuova industria chimica, meccanica e siderurgica si collocavano oltre la circonvallazione dei bastioni coagulandosi in corrispondenza della nuova rete ferroviaria che era disposta come una corona di ferro in direzione nord-est/sud-ovest.

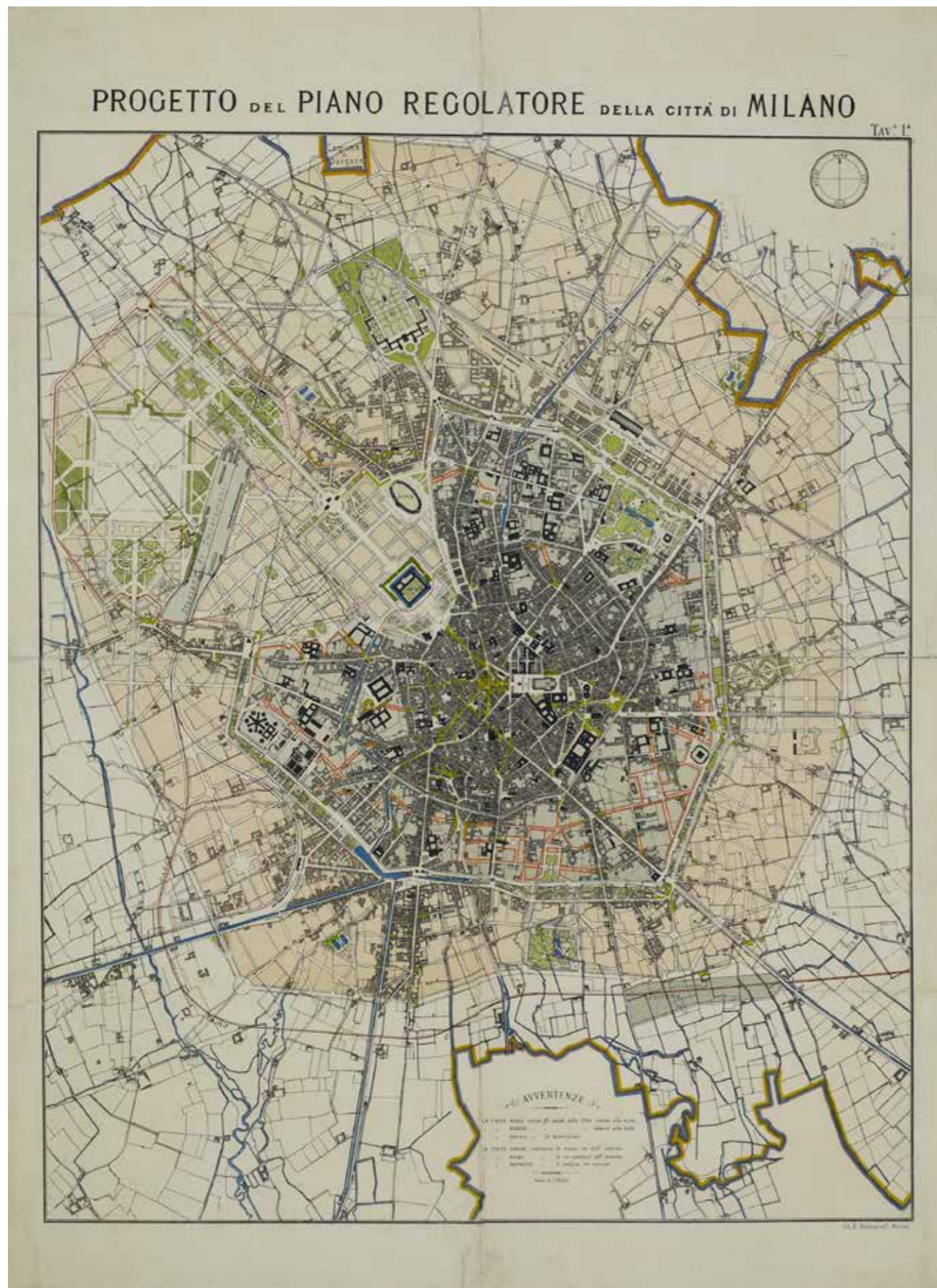
In questi anni si insediarono a Milano quelli che diventeranno i principali gruppi industriali italiani: la Pirelli (settore della gomma) che già dal 1872 era insediata tra via Galilei e via ponte Seveso; la Edison (elettricità e trasporti, 1884), la Montecatini (chimica, 1888), la Breda (macchinari e trasporti, 1886), l'Officina del Gas alla Bovisa (1905). Nel settore siderurgico e meccanico si segnalano, tra tante altre, le officine della Grandona e dell'Elvetica fuori da Porta Nuova, la Ceretti e Tanfani alla Bovisa (1894), le Ferrerie di Rogoredo (1886 poi Redaelli), le officine meccaniche Riva (1889), le Officine Marelli e le nuove acciaierie Falck a Sesto San Giovanni.

Un notevole impulso alla modernizzazione della città fu impresso dalla sua elettrificazione: la sera del 18 marzo 1877 Milano assistette alla prima dimostrazione di illuminazione pubblica elettrica, resa possibile da una potente lampada ad arco posta su una torre eretta appositamente in piazza del Duomo. Negli anni successivi l'utilizzo dell'elettricità si diffuse enormemente, fu costruita la centrale milanese di Santa Radegonda a due passi dal Duomo, poi la Edison costruì altri impianti, come quelli in via G.B. Vico e a Porta Volta, fino a quando nel 1898 con l'entrata in esercizio della grande Centrale di Paderno tutti i tram, l'illuminazione pubblica e le fabbriche vennero alimentati dall'energia elettrica.

Anche il sistema dei trasporti si rinnovò radicalmente: la rete tramviaria extraurbana raggiungeva nel 1880 una estensione di 362 km, collegando così la città al territorio circostante; il trasporto ferroviario la collegava con le altre città del Regno d'Italia - facendo di Milano il più importante centro

¹ Questo testo è la rielaborazione di G. L. CIAGÀ, *Milano, la città che sale. Sviluppo urbano e architetture nei primi due decenni del Novecento*, in *Milano Futurista. Luoghi Opere Eventi*, a cura di A. Pansera - Mt. Chirico, CASVA, Milano 2009, pp. 9-24.

² *La Milano del piano Beruto (1884-1889). Società, urbanistica e architettura nella seconda metà dell'Ottocento*, a cura di R. Rozzi, Guerini e Associati, Milano 1992; *Milano 1848-1898 scesa e trasformazione della capitale morale*, a cura di R. Pavoni - C. Mozzarelli, Marsilio, Venezia 2000.



1. Cesare Beruto, Progetto del Piano Regolatore della città di Milano, 1884

(Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano).

ferroviario italiano per traffico merci e passeggeri³ - e successivamente anche alle altre città europee con l'apertura delle Gallerie del Gottardo (1882) e del Sempione (1905). Questi collegamenti le consentirono di estendere la propria dimensione industriale ben oltre i confini comunali, gettando le basi di un primato industriale che perdura ancora oggi: "in Milano ha la sua sede la direzione dell'azienda, qui si fa il commercio delle materie prime e dei prodotti delle vaste fabbriche sparse lungo il corso dell'Olonà e del Lambro e persino di quelle installate allo sbocco delle valli bergamasche e bresciane (...) Milano può essere considerata come il centro industriale più attivo d'Italia. È come il cuore che regola la circolazione e la vista di una vasta regione"⁴.

Questo impetuoso sviluppo industriale modificò inevitabilmente il paesaggio urbano che si presentava come un cantiere in continuo movimento: il centro storico mutava pelle assumendo una vocazione direzionale e terziaria, i tram sostituivano le carrozze con i cavalli e le lampadine i vecchi lampioni a gas, i grandi casamenti operai e gli stabilimenti con le loro ciminiere definivano i caratteri della periferia industriale. Milano stava diventando, al pari delle altre grandi città europee e prima in Italia, una metropoli industriale e in questo senso non è forse un caso che il Futurismo sia nato proprio qui: i pittori futuristi hanno descritto questo incessante processo di modernizzazione con straordinaria efficacia e sintesi espressiva rendendo protagonisti delle loro opere le stazioni, i tram, le fabbriche, i cantieri ma anche le folle che animavano questo rinnovato paesaggio urbano. Nel dipinto di Carlo Carrà, *Stazione a Milano* (1910-1911), un treno in corsa sbuffante di fumo irrompe in un paesaggio di periferia con i lavoratori in primo piano e i casamenti operai e le ciminiere delle fabbriche sullo sfondo. Nel dipinto, *Piazza del Duomo* (1911) l'artista rappresenta la folla in movimento tipica della metropoli a cui fanno da contrappunto i tram di colore giallo e i lampioni che illuminano la piazza. Umberto Boccioni dedicò diverse opere alla periferia urbana, tra cui *Officine di Porta Romana* (1909-1910), rappresentando in maniera realistica la trasformazione del paesaggio rurale in uno industriale con ciminiere, fabbriche, casamenti in costruzione e strade. Il tema della costruzione della città con gli operai sui ponteggi è centrale nei più celebri tra i suoi dipinti, *La strada che entra nella casa* (1911) e *La città che sale* (1910-1911), forse il più iconico di tutti, nel quale la rappresentazione concitata di un movimento centrifugo che travolge tutto e a cui nessuno riesce a sfuggire esprime in maniera molto efficace la vitalità e il dinamismo di un'intera città che guardava verso il futuro.

L'esigenza di regolare questo tumultuoso processo di trasformazione all'intero di un disegno urbano che fosse coerente e unitario, così come stava avvenendo in altre città europee, spinse l'amministrazione comunale a dotarsi di un nuovo strumento urbanistico, il piano Beruto (1884-1889). (foto 1) Il piano confermò l'impianto radiocentrico della città storica - definito dall'andamento circolare dei Navigli e poi dal disegno dei bastioni spagnoli - dilatandolo a 'macchia d'olio' in tutte le direzioni con la zonizzazione delle aree libere secondo il modello tipicamente ottocentesco dell'isolato. Tutto ciò determinò l'apertura di un nuovo sistema di strade radiali di penetrazione verso il centro della città, la demolizione delle mura spagnole trasformate in viali alberati di circonvallazione e la previsione per motivi igienico-sanitari (attuata a partire dal 1929) della copertura dei Navigli. I maggiori investimenti si concentrarono nella trasformazione delle aree centrali con l'insediamento

³ G. LONGHI, *Momenti della nascita della rete di trasporti pubblici interurbani in Lombardia*, in *Costruire in Lombardia 1880-1980. Rete e infrastrutture territoriali*, a cura di O. Selvafolta - A. Castellano, Electa, Milano 1984, pp. 11-38.

⁴ G. COLOMBO, *Milano industriale*, in *Mediolanum*, Vallardi, Milano 1881, vol. III, pp. 50-51.



2. Lavori di demolizione dei fabbricati per la realizzazione dell'attuale via Dante a Milano, ripresa fotografica post 1884 ante 1890 (Civico Archivio Fotografico, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Milano).



3. Via Dante a Milano in una fotografica storica della prima metà del Novecento (Archivio Storico Touring Club Italiano).



4. L'imbocco di via Torino da piazza Duomo con la folla, i tram e i lampioni in una fotografica storica dei primi anni del Novecento (Archivio Storico Touring Club Italiano).

delle nuove funzioni direzionali e commerciali, in particolare l'intervento più forte interessò la zona compresa tra Piazza Duomo e il Castello Sforzesco tra loro collegati con l'apertura dell'attuale via Dante, la sistemazione del Cordusio e di Foro Bonaparte.

Per quanto riguarda l'area di Foro Bonaparte, l'ingegnere Cesare Beruto raggiunse una mediazione con gli interessi speculativi degli operatori privati che volevano massimizzare cubature e profitti, disegnando davanti al Castello il grande emiciclo del Foro Bonaparte (su ispirazione del progetto Antolini, 1807) destinandolo a quartiere residenziale per la nuova borghesia imprenditoriale e lasciò inedita l'area della Piazza d'Armi adibendola a grande parco urbano, il Parco Sempione. La nuova arteria di via Dante fu aperta negli anni tra il 1886 e il 1892 predisponendo anche uno specifico regolamento edilizio che pur lasciando ai progettisti la massima libertà di adottare "qualsiasi stile architettonico, sistema di costruzione o tipo moderno di casa civile o di commercio" stabiliva che le fronti degli edifici dovevano essere "convenientemente decorose sia per la qualità dei materiali che per lo stile e gli ornati in relazione all'importanza della via" e "presentare un unico concetto architettonico su tutti i lati contigui del lotto"⁵. (foto 2-3) Erano infatti disciplinate le altezze degli edifici e dei piani, le dimensioni minime delle corti interne e ulteriori norme regolamentavano l'illuminazione, le insegne, i serramenti e i contorni delle finestre⁶. Tutte queste misure portarono ad un risultato finale unitario sottolineato anche dalla diffusa adozione di stilemi rinascimentali trasposti dalla gloriosa tipologia del palazzo nobile alla nuova casa borghese che offrì l'occasione di sperimentare un tipo edilizio misto con i primi due piani fuori terra (piano terra e mezzanino) destinati a negozi e magazzini, mentre i piani superiori potevano essere utilizzati per residenze o uffici.

Nei nuovi isolati che gravitavano intorno alla nuova piazza ellittica del Cordusio si localizzarono, in particolare, le principali sedi del capitale finanziario la cui costruzione fu affidata ai più blasonati architetti: a Luca Beltrami il palazzo delle Assicurazioni Generali (1897/99), a Luigi Broggi il Credito Italiano (1901/02) e la Borsa (1898/1901), a Cesare Nava la Banca d'Italia (1907/13). Tutto attorno nelle maglie del piano Beruto trovarono collocazione le sedi del Banco di Napoli, della Società Bancaria Milanese e del Credito Varesino. Mentre a ridosso di quest'area, nel lato sud di piazza della Scala - che la Galleria Vittorio Emanuele costruita su progetto di Giuseppe Mengoni negli anni 1865/67 collegava la piazza Duomo (foto 4) - la Banca Commerciale Italiana costruì la propria sede di rappresentanza e la direzione generale in due edifici costruiti da Luca Beltrami a cui si deve anche il restauro di Palazzo Marino.

Accanto a questa generazione di architetti che utilizzavano un severo repertorio stilistico classicheggiante, ritenuto consono anche al carattere rappresentativo delle loro opere (banche, assicurazioni, edifici pubblici), cominciò ad affermarsi nei primissimi anni del Novecento una nuova generazione di progettisti che diede vita alla stagione del liberty milanese. Questi progettisti, che erano architetti ma anche decoratori, artigiani e scultori, esprimevano le istanze di comfort, decoro e rappresentanza della nuova borghesia imprenditoriale che si era insediata nei nuovi isolati disegnati dal piano Beruto, soprattutto nella zona Magenta con le vie Boccaccio, Mascheroni, Ariosto e adiacenti, e nella

⁵ Capitoli speciali per le fabbriche da erigersi lungo la nuova via dal Cordusio al Foro Bonaparte, deliberati dal Consiglio Comunale nel giorno 11 gennaio 1887, Archivio Storico del Comune di Milano, fondo Piano regolatore, cart. 1461.

⁶ Le fabbriche erette sulla nuova via Dante e sulla piazza ellittica del Cordusio in Milano. Relazione della Commissione Municipale per l'esame, giudizio e conferimento dei premi, Milano 1893.



5. Giuseppe Sommaruga, *Palazzo Castiglioni*, corso Venezia 47/49, Milano, 1901/1904 (Archivio Storico Touring Club Italiano); nella fotografia sono già state rimosse le sculture femminili del portale d'ingresso, opera di Ernesto Bazzaro.

zona Venezia con corso Buenos Aires e le vie Cappuccini, Bellini, Maplighi, Pisacane, ecc..⁷ Spiccano in particolare le figure di Giuseppe Sommaruga⁸ e Giulio Ulisse Arata⁹ che con alcune delle loro opere crearono addirittura scandalo nell'opinione pubblica: dalla nudità delle sculture di Ernesto Bazzaro all'ingresso di palazzo Castiglioni (1901-1904) di Sommaruga (foto 5), all'apparato decorativo riconducibile al repertorio di un medioevo fantastico contaminato con influenze arabo-normanne del palazzo Berri Meregalli di via Capuccini (1911-1913) di Arata. La novità consisteva non tanto nell'impianto tipologico e distributivo degli edifici, che ricalcava in generale quello messo a punto dall'ecllettismo storicista, quanto piuttosto nel rinnovamento del repertorio iconografico e figurativo ottenuto grazie anche all'utilizzo del cemento decorativo¹⁰. Sulle facciate delle nuove case della borghesia milanese accanto al consueto repertorio classicheggiante - fatto di colonne, lesene, modanature, rivestimenti lisci e bugnati - apparvero improvvisamente i nuovi motivi naturalistici e floreali: figure e volti femminili, ghirlande, fiori e piante di ogni specie (ippocastani, girasoli, rose, ecc..), ma anche frutta e verdura (melograni, grappoli d'uva, cavoli, ecc..) e persino animali bizzarri (scimmie in via Maino, aragoste e lumache in via Guido d'Arezzo, ippopotami, polipi e mostri marini nell'Acquario, pavoni in via Pisacane, api e libellule ovunque) ricercando in alcuni casi una certa carica di ironia e di provocazione.

Nonostante i suoi caratteri architettonici possano oggi ai nostri occhi apparire passatisti perché ancora legati alla cultura dell'ecllettismo, di cui anche il liberty era comunque partecipe, Milano era all'epoca una delle città più meccanizzate d'Europa e l'organizzazione dell'Esposizione internazionale del 1906 fu un palcoscenico straordinario per mostrare al mondo la sua grande capacità di innovazione¹¹. Per celebrare l'apertura del traforo del Sempione si individuò nei trasporti il tema centrale: "l'esposizione di Milano comprenderà tutti i rami dell'industria dei trasporti terrestri e marittimi [...] tutte le conquiste e le possenti e delicate applicazioni scientifiche che hanno resi facili e pronti gli scambi ed i commerci"¹². La localizzazione dell'Esposizione internazionale nelle due aree distinte della nuova Piazza d'Armi - che a partire dal 1923 diventerà la sede permanente della Fiera Campionaria - e del parco Sempione (riprendendo una decisione già concretizzatasi in occasione delle Esposizioni Riunite del 1894) era coerente con le scelte urbanistiche del piano Beruto che ridisegnando queste due aree aveva spostato verso il Castello il baricentro del centro cittadino e aveva individuato nella traiettoria Sempione-via Dante il principale asse di penetrazione nella 'city'. Il parco Sempione e la Piazza d'Armi erano collegati tra loro da una ferrovia sopraelevata lunga 1300 metri che costituiva un ulteriore esempio dell'applicazione della tecnologia al settore dei trasporti. La vicinanza della stazione ferroviaria Saronno-Erba (l'attuale stazione Ferrovie nord, già in funzione dal 1878) garantiva inoltre un facile approdo per i visitatori forestieri. Per rendere partecipi i visitatori del progresso scientifico furono allestiti anche degli eventi speciali: gare automobilistiche, aeronautiche e ascensioni con il pallone aerostatico, giostre metalliche (il cosiddetto 'aeroplano') e

⁷ M. SALVADÉ - D. FRIZZI BRIANZA, *Architettura liberty a Milano*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1984.

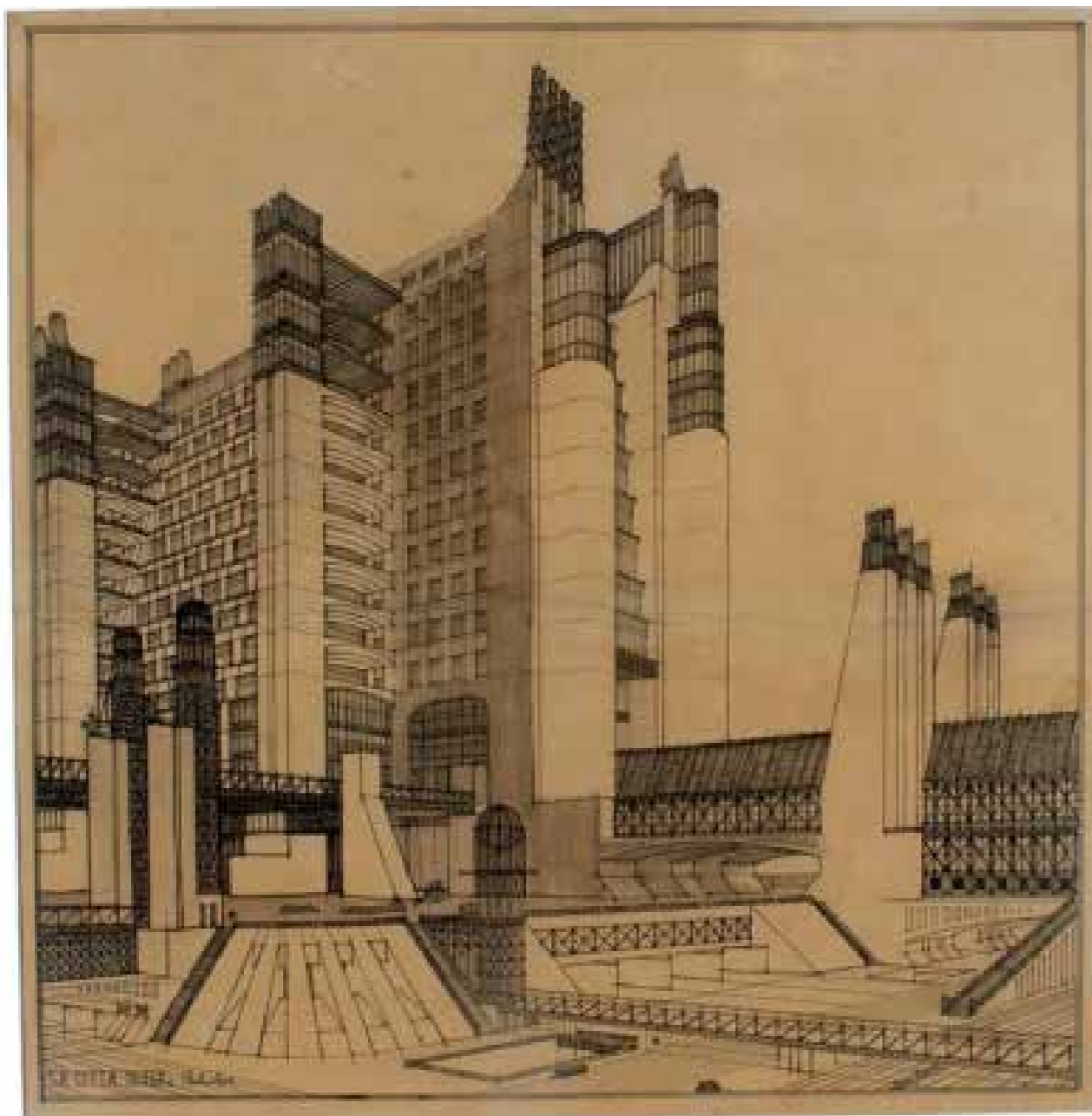
⁸ A. SPEZIALI, *Giuseppe Sommaruga (1867-1917): un protagonista del Liberty*, CartaCanta Editore, Forlì 2017.

⁹ F. MANGONE, *Giulio Ulisse Arata. Opera completa*, Electa, Napoli 1993.

¹⁰ C. COLOMBO, *La stagione del cemento artistico a Milano, 1900-1915*, in *Costruire in Lombardia 1880-1980. Edilizia residenziale*, a cura di O. Selvafolta, Electa, Milano 1985, pp. 61-76.

¹¹ *Il mondo nuovo. Milano 1890-1915*, catalogo della mostra, Mondadori Electa, Milano 2002.

¹² IL COMITATO GENERALE, *L'appello alla cittadinanza*, in «L'Esposizione Illustrata di Milano», Milano settembre 1905, nn. 1-2, pp. 4-5.



6. Antonio Sant'Elia,
Casamento con ascensori esterni,
 La Città Nuova, 1914
 (Fondo Disegni Antonio Sant'Elia, Pinacoteca Civica, Como).

avventurose discese in barca da una piattaforma posta a 18 metri dal suolo che terminava la sua corsa in un lago artificiale (il cosiddetto 'toboga'); nel padiglione chiamato 'villaggio' erano presentati effetti speciali (getti d'acqua, aerazione forzata e variazioni di velocità) che animavano la navigazione in un paesaggio tutto artificiale.

Fu proprio agli albori del Novecento che si è alimentato nell'immaginario collettivo il mito di Milano città del moderno e quindi l'habitat ideale che consentì a Sant'Elia di prefigurare l'immagine del futuro. Nel 1907 un giovanissimo Antonio Sant'Elia¹³, con in tasca il diploma di perito edile-capomastro, si era trasferito da Como a Milano e per un certo periodo aveva lavorato alle opere di completamento del Canale Villoresi e poi come collaboratore esterno dell'ufficio tecnico del Comune. Se nei suoi primi disegni trapela ancora l'influenza della scuola viennese¹⁴, l'influenza e il fascino dell'ambiente metropolitano milanese irrompono nel 1913 con la straordinaria serie di disegni della Città Nuova (foto 6) in cui i nuovi temi posti dall'industrializzazione sono risolti senza alcun pregiudizio di continuità storica. Stazioni ferroviarie, grattacieli a gradoni, centrali elettriche (foto 7) - disegnati come volumi puri privi di riferimenti agli stili storici dell'architettura e liberati da qualsivoglia elemento decorativo - prefigurano l'immagine completamente nuova di una metropoli futuribile che si esprime nella tensione verso l'alto e nell'enfasi posta al sistema dei collegamenti e dei percorsi che si snodano sopraelevati con passerelle, ponti, viadotti e ascensori che si arrampicano sui volumi degli edifici. Una novità assoluta per il panorama dell'architettura italiana e non solo.

I primi schizzi furono presentati al pubblico in occasione di una importante mostra collettiva promossa nel 1914 dall'Associazione degli Architetti Lombardi, a cui parteciparono tra gli altri anche D'Aronco, Piacentini, Broggi, Stacchini, Arata e fu proprio lo stesso Arata in un articolo sulla rivista *Pagine d'Arte*¹⁵ a segnalare al pubblico il valore di Sant'Elia, come ricorda anche nel successivo necrologio scritto in suo onore: "si presentava non solo come il più audace, ma anche come il più geniale di tutti; le nostre cose rispetto alle sue sembravano motivi polverosi tolti per l'occasione da un vecchio guardaroba o scampoli dimenticati in un magazzino di ferravecchi. I suoi disegni erano pochi, ma oltre che essere lontani dalle forme usuali, si facevano notare per la originale disposizione delle masse e per l'evidente sforzo verso una semplicità ardita e armonica"¹⁶. Nello stesso anno altri e più compiuti disegni della Città Nuova furono presentati alla mostra del gruppo Nuove Tendenze (organizzata dal 20 maggio al 10 giugno presso la Famiglia Artistica di via Agnello)¹⁷, gruppo fondato da Sant'Elia insieme ad Arata, Mario Chiattone, Decio Buffoni, Gustavo Macchi, Ugo Nebbia, Carlo Erba, Achille Funi, Leonardo Dudreville e Giovanni Passamai. Era a questo punto inevitabile che Sant'Elia - che già da qualche anno conosceva e frequentava Carrà e Boccioni - incontrasse Marinetti, cosa che avvenne probabilmente proprio durante l'apertura della mostra delle Nuove Tendenze con quel fatidico incontro nella casa di via Senato che Carrà racconta

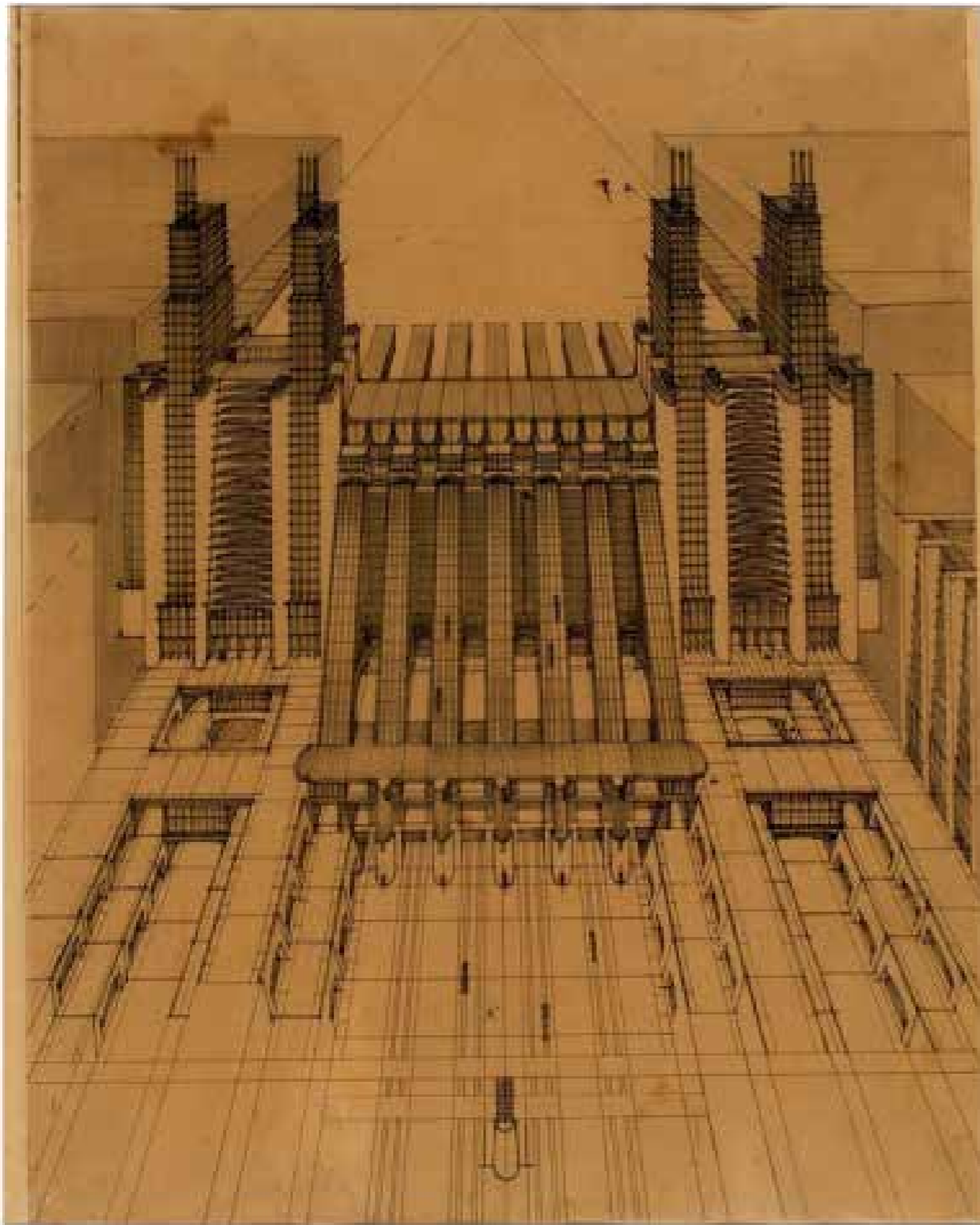
¹³ Antonio Sant'Elia: *il futuro della città*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2016; E. GODOLI, *Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo*, atti del convegno, Firenze 2018.

¹⁴ L. CAMEL, *Sant'Elia. L'opera completa*, A. Mondadori Editore, Milano 1987.

¹⁵ G. U. ARATA, *La prima mostra promossa dall'Associazione degli Architetti Lombardi*, in «Vita d'Arte», Siena marzo 1914, n. 75, pp. 66-75.

¹⁶ G. U. ARATA, *I morti per la Patria. Antonio Sant'Elia*, in «Pagine d'Arte», Milano 15 novembre 1916, pp. 139-140.

¹⁷ Per una trattazione completa della mostra si rimanda al testo A. PANSERA, *Nuove Tendenze. Dal Manifesto per la Ricostruzione Futurista dell'Universo alle case d'arte milanesi*, in *Milano Futurista. Luoghi Opere Eventi* cit., pp. 47-68.



7. Antonio Sant'Elia,
Stazione di aeroplani e treni ferroviari, La Città Nuova, 1914
(Fondo Disegni Antonio Sant'Elia, Pinacoteca Civica, Como).

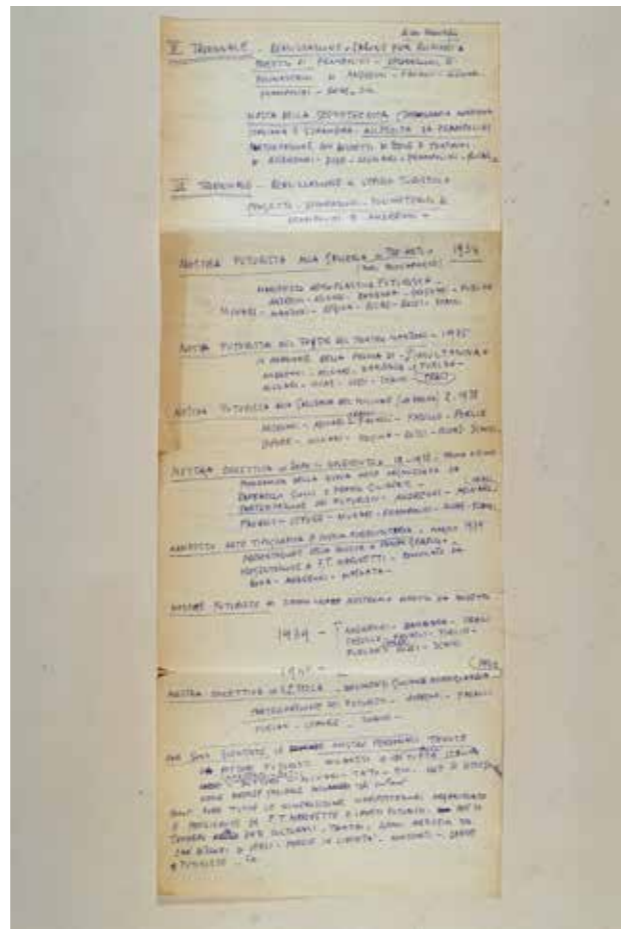
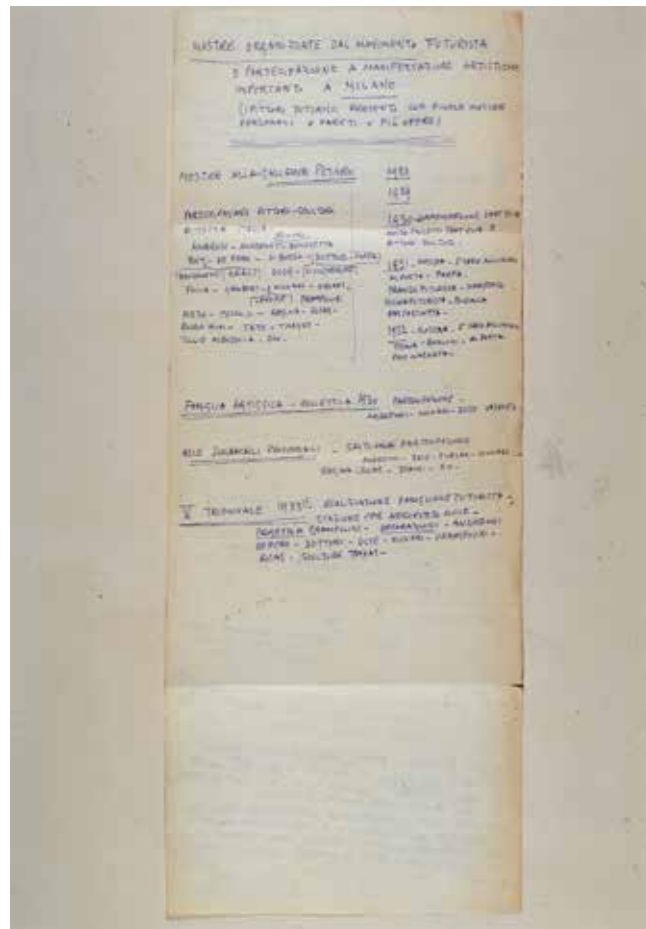
nella sua autobiografia¹⁸. I disegni della Città Nuova esprimevano infatti una consonanza di idee con il Futurismo e offrirono a Marinetti la possibilità di integrare nel programma del movimento anche l'architettura, un'occasione che non si lasciò sfuggire e infatti Sant'Elia aderì al movimento futurista, cosa che fu considerata come un tradimento dai suoi a questo punto ex sodali di Nuove Tendenze¹⁹. L'11 luglio fu diffuso a Milano in forma di volantino quello che diventerà il manifesto dell'architettura futurista, pubblicato il successivo primo agosto sulla rivista fiorentina «Lacerba». Nel manifesto, illustrato con sei tavole della Città Nuova, Sant'Elia scriveva: “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”²⁰.

E fu proprio la Milano della periferia industriale, che rappresentava l'*hardware* dello sviluppo economico e a cui la città ufficiale voltava con fastidio le spalle relegandola oltre la circonvallazione dei bastioni, la Milano dei grandi casamenti operai e delle grandi infrastrutture (industrie, depositi, hangar, gasometri, centrali elettriche, ecc..) che offrì a Sant'Elia un concreto modello di riferimento a cui guardare per elaborare la propria visione del futuro. Una visione che rifiutava in maniera categorica la concezione soggettiva e romantica del liberty e dell'ecllettismo e prefigurava con una decisa fuga in avanti un'estetica oggettiva capace di esprimere senza ambiguità la meccanizzazione e l'industrializzazione della metropoli moderna.

¹⁸ C. CARRÀ, *La mia vita*, Longanesi Editore, Roma, 1943.

¹⁹ G. U. ARATA, *L'architettura futurista*, in «Pagine d'Arte», Milano 30 agosto 1914, pp. 193-195.

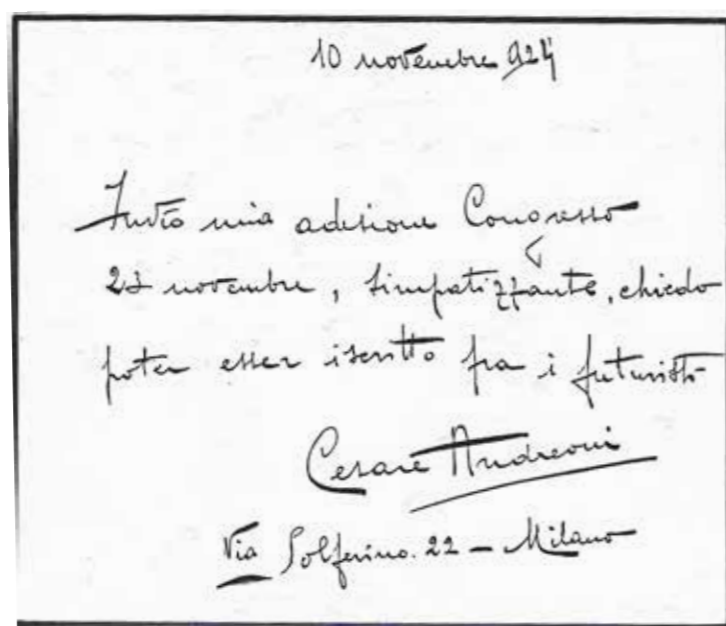
²⁰ A. SANT'ELIA, *Manifesto dell'architettura futurista*, Milano 11 luglio 1914.



1 - 2. Cronologia manoscritta di Cesare Andreoni
Archivio Cesare Andreoni



3. Cesare Andreoni
sui tetti di via Solferino, fine anni Venti
Archivio Cesare Andreoni



4. Adesione di Andreoni al I Congresso futurista
del 1924 fotocopia proveniente
dall'Archivio di Claudia Salaris e conservata
presso l'Archivio Cesare Andreoni

'CESARE ANDREONI PITTORE': VITA E OPERA ATTRAVERSO I MATERIALI D'ARCHIVIO

Mariateresa Chirico

Pochi, purtroppo, sono i documenti conservati nell'Archivio Cesare Andreoni¹, poiché l'abitazione dell'artista fu pesantemente danneggiata durante i bombardamenti del 1943 e andarono quindi persi insieme a molti suoi dipinti. Tuttavia alcuni ritagli di giornali incollati su un grande album secondo un uso diffuso tra i futuristi, una parte della sua biblioteca, qualche tessera e documento personale, pochissime lettere e alcune fotografie sono sopravvissuti.

Per ricostruire la vicenda umana e artistica di Andreoni vorrei dunque prendere spunto da alcuni di questi materiali e sottolineare, quindi, come grazie anche all'analisi di tali fonti sia stato possibile mettere a punto la biografia dell'artista, arricchendo poi le informazioni, a volte davvero scarse, attraverso il recupero di materiali bibliografici che documentano la presenza dell'artista alle varie rassegne o che ne commentano la ricerca.

La prima articolata biografia di Andreoni fu pubblicata nel volume monografico *Cesare Andreoni Artista artigiano protodesigner* edito da Bolis nel 1992 a cura dell'Archivio Cesare Andreoni. Punto di partenza per tale ricostruzione è stata senz'altro la *Cronologia*² manoscritta di Andreoni, recuperata tra le sue carte e conservata in Archivio, che riporta, in forma sintetica, le sue partecipazioni alle mostre futuriste, coprendo un arco temporale dal 1928 al 1940 (foto 1-2). In contemporanea, sempre a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, fu pubblicato il catalogo *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, per i tipi del medesimo editore, a documentare l'omonima rassegna allestita a Palazzo Reale³ di Milano, che contestualizzò l'opera dell'artista nel clima milanese, mettendo in luce le relazioni e i rapporti tra le diverse figure attive in quegli anni e aprendo a tutta una serie di studi per aree geografiche, che sottolinearono ed evidenziarono proprio la particolare dimensione locale del Movimento e la sua diffusione capillare nelle varie regioni italiane.

Scapestrato, ribelle, fin da ragazzo Cesare Andreoni (1903-1961) - (foto 3) rompe schemi e regole di una famiglia borghese: il padre è proprietario terriero e molti dei membri della famiglia sono professionisti. Non ama studiare e frequenta senza successo qualche anno del Liceo Classico e in modo molto discontinuo, più tardi, alcuni corsi all'Accademia di Brera; sedicenne tenta di seguire d'Annunzio a Fiume e poco dopo, all'inizio del decennio venti, parte per l'Africa al seguito del generale Graziani. Il momento di svolta è rappresentato dalla partecipazione al *I Congresso Futurista*⁴. L'Archivio possiede, in fotocopia, concessa dall'Archivio di Claudia Salaris, la richiesta (foto 4), datata 10

¹ L'Archivio Cesare Andreoni con sede a Milano è nato nell'autunno del 1989, all'indomani della morte della vedova dell'artista, e nell'ottobre 1992 si è costituita giuridicamente l'Associazione Archivio Cesare Andreoni. A oggi sono stati catalogati oltre 2500 lavori tra dipinti, disegni, pubblicità, illustrazioni, progetti e oggetti; per ciascuno è stata redatta una scheda catalografica ed è in corso il trasferimento dei dati su supporto informatico. Oltre ai materiali documentari conservati da Andreoni e ad alcuni volumi della sua biblioteca, raccoglie materiale fotocopiato - cataloghi di esposizioni e articoli di giornali - recuperato in anni di ricerca, proveniente da biblioteche pubbliche e private, nonché da collezionisti ma anche da artisti futuristi, molti amici di Andreoni, incontrati agli inizi degli anni Novanta del secolo scorso. A ciò si aggiungono volumi e articoli con riferimenti all'artista raccolti in oltre trent'anni di attività.

² Pubblicata nel volume a pp. 154-155.

³ 29 gennaio - 28 marzo 1993.

⁴ Il Congresso si svolge a Milano dal 23 al 25 novembre 1924 al Teatro Dal Verme.



5. Fotografia di
*Scomposizione plastica
di una ballerina* (1927)
di Cesare Andreoni
Archivio Cesare Andreoni



6. Tessera di riconoscimento
alla XVII Esposizione Biennale
Internazionale d'Arte di Venezia,
1930
Archivio Cesare Andreoni



7. Cesare Andreoni
La Metropoli,
(1928-1932)
Olio su tavola,
cm 69,5 x 49,5
Collezione privata



8. Cesare Andreoni
Bozzetto per la Metropoli,
1928
Tempera su cartoncino,
cm 22,9 x 17,6
Collezione privata



9. Cesare Andreoni
Bozzetto per la Metropoli,
(1928)
Tempera su cartoncino,
cm 23,5 x 18
Collezione privata

novembre, di Andreoni di essere iscritto al Movimento⁵. Nell'occasione conosce Filippo Tommaso Marinetti, che prenderà, per così dire, sotto la sua ala protettiva il giovane, sostenendone la ricerca artistica, e gli sarà amico sincero, coinvolgendolo nelle iniziative del gruppo futurista.

Le ricerche pittoriche dei futuristi interessano molto Andreoni, che inizia a operare in questa direzione, abbandonando le prime prove dai toni accademici e tradizionali, e nel giro di qualche anno realizza opere pienamente futuriste. Raffale Carrieri⁶, con il linguaggio dai toni immaginifici che gli è proprio, ricostruendo il breve percorso artistico del giovane Andreoni, in un articolo del 1930 ci dà notizia del suo primo quadro futurista, *Scomposizione plastica di una ballerina* (foto 5), risalente probabilmente al 1927, nonché dei successivi, *Alti forni* e il grandioso *Officina*, noto anche come *La fucina*, del quale si conoscono anche un bozzetto e uno studio preparatorio: "Un alto forno lo prende nei suoi gorgi luminosi. Fiamme gialle, rosse, arancione. Danza meccanica di carrelli, di gru, di leve di acciaio. In tre giorni il quadro è completo. L'elemento architettonico che lo anima è solido, l'atmosfera è rovente. A toccare la tela brucia ancora tanto è ardente la pennellata. Dall'alto forno passa a una sintesi di officina. Questa volta il quadro è un affresco. Incudini, martelli sonori, rettangoli di ferro incandescente, tenaglie, forge." e commenta che *La fucina*, esposta qualche mese prima alla XVII Biennale⁷ di Venezia, "è uno dei pezzi più ammirati del padiglione"⁸. La partecipazione di Andreoni alla manifestazione veneziana insieme al gruppo dei futuristi è confermata dalla tessera personale di riconoscimento, conservata in Archivio. (foto 6) In questo primo momento si inseriscono anche altri straordinari dipinti quali *La Metropoli*, databile 1928-1930 (foto 7) e i due bozzetti preparatori (foto 8-9), di cui uno datato 1928.

Per ricostruire la vicenda di Andreoni⁹ è inevitabile soffermarsi sulla produzione pittorica legata al Futurismo, che rappresenta senza dubbio l'apice della sua ricerca, nella quale è possibile identificare quattro momenti, diversi tra loro ma strettamente connessi. Il primo, in cui rientrano i dipinti citati, è legato alla cosiddetta 'estetica meccanica', che fa riferimento al Manifesto dell'arte meccanica pubblicato sulla rivista «Noi»¹⁰. Caratteristica del decennio Venti vuole, tra l'altro, "[...] 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" e Paladini nell'ulteriore riflessione¹¹ precisa "Non si tratta di un nuovo soggetto [...], ma del valore interferenziale nella trasposizione della costruzione figurativa dall'artista alla tela, del suo valore quasi di mito [...], del suo valore attraverso la nostra sensibilità."

⁵ Vedi anche la risposta di Mino Somenzi pubblicata nel contributo di Matteo Fochessati, p.62 foto 1

⁶ R. CARRIERI, *I pittori futuristi alla Galleria Pesaro: Cesare Andreoni*, in «La casa ideale», Milano, a. III, n. 8, 29 settembre 1930, p. 22 a commento della *Mostra futurista arch. Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, svoltasi alla milanese Galleria Pesaro, 16 ottobre - novembre 1930.

⁷ XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 4 maggio - 4 novembre 1930. Vista la sovrapposizione di date tra la Biennale veneziana e la mostra milanese alla Pesaro si può ipotizzare o che il quadro sia stato ritirato prima dalla Biennale o che sia stato esposto a Milano a rassegna iniziata. Purtroppo, a oggi, non si hanno indicazioni precise in merito.

⁸ R. CARRIERI, *I pittori futuristi alla Galleria Pesaro: Cesare Andreoni*, cit., p. 22.

⁹ Vedi anche MT. CHIRICO, *Percorsi paralleli. Suggestioni a confronto nella vicenda artistica di Cesare Andreoni*, in *A cento anni dalla nascita Cesare Andreoni Futurista e milanese*, Banca Popolare di Milano, Milano 2004, pp. 23-32.

¹⁰ *L'arte meccanica. Manifesto futurista* a firma di Enrico Prampolini - Ivo Pannaggi - Vinicio Paladini, datato a posteriori ottobre 1922, ma in realtà pubblicato a Roma su «Noi Rivista d'arte futurista», anno I, n. 2, maggio 1923, pp. 1-2.

¹¹ V. PALADINI, *Estetica meccanica*, in «Noi Rivista d'arte futurista», Roma, anno I, n. 2, maggio 1923, p. 2.



10. Cesare Andreoni
Composizione – Astratto cosmico,
(1930-1931)
Tempera su tavola, cm 17 x 17
Collezione privata

11. Cesare Andreoni
La guerra di Spagna, (1936)
Olio su tavola, cm 110 x 110
Wolfsoniana – Palazzo Ducale
Fondazione per la Cultura, Genova



A questa prima fase segue quella in cui Enrico Crispolti¹² riconosce “componenti biomorfico-sensuose” e nella quale è subentrata “[...] alla precedente chiarezza “meccanica” [...] una sorta di misteriosità spaziale” e ancora “l’elemento meccanico si fonde con quello umano e panoramico e crea una visione di velocità plastica-colorata”: è evidente una visione contraddistinta da forme morbide, sinuose, ameboide che rimandano alle ricerche prampoliniane, e con Prampolini Andreoni stringe una solida amicizia, che si concretizza anche in numerose, importanti collaborazioni.¹³ Legate a questa ricerca si collocano opere dei primissimi anni Trenta, come *Forme nello spazio*¹⁴ del 1931 e *Composizione - Astratto cosmico*, databile 1930-1931 (foto 10).

Il 1931 è un anno cruciale per Andreoni perché sottoscrive, insieme a quello che si definisce il Gruppo dei Futuristi Milanesi, composto da Munari, Gambini, Bot, Duse, Manzoni e, appunto, lo stesso Andreoni, il *Manifesto dell’aeropittura*¹⁵. Sono un chiaro esempio della nuova visione *Sintesi di giro aereo d’Italia*, probabilmente del 1931, che, tra l’altro anticipa il *Bozzetto per decorazione di aeroporto* (vedi p. 72 foto 13) elaborato per la *Stazione di aeroporto civile* presentata alla V Triennale del 1933, ma anche *Paesaggio aereo* e *Volo romantico* entrambi del 1932, esposti alla mostra *Les aéropeintres futuristes italiens* organizzata all’Hotel Negresco di Nizza nel 1934 in occasione di una conferenza di Marinetti¹⁶. Le opere di Andreoni di questo felice momento hanno toni decisamente lirici e la rappresentazione della realtà è reinterpretata come in una sorta di visione onirica. Il rigore quasi geometrico delle prime prove lascia il posto a una rappresentazione per piani sovrapposti, arricchita da riferimenti simbolici e allusioni, nei quali la cromia è limpida ma meno vivace e squillante.

¹² E. CRISPOLTI, *Cesare Andreoni e il Futurismo milanese*, in *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano*, Bolis Editore, Bergamo 1992, p.89.

¹³ Da ricordare, in particolare, le collaborazioni in occasione di varie edizioni della Triennale di Milano: nel 1933 alla V Triennale con la *Stazione per aeroporto civile*, nel 1936 alla VI Triennale con la *Sala di Rappresentanza del Palazzo Comunale di Aprilia* e la partecipazione alla *Mostra Internazionale di Scenotecnica Teatrale*; nel 1940 alla VII Triennale con l’*Ufficio del Turismo*.

¹⁴ L’opera è nota anche come *Creazione della materia*.

¹⁵ Il Manifesto dell’aeropittura è pubblicato su «Il Giornale della Domenica», Roma 1-2 febbraio 1931 in un articolo dal titolo *La prima affermazione nel mondo di una nuova arte italiana: l’aeropittura. Un manifesto di Marinetti*, in occasione della *I Mostra di aeropittura dei futuristi Balla, Ballelica, Benedetta, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Oriani, Prampolini, Bruno Somenzi, Tato, Thayaht* alla Camerata degli Artisti di Roma (1-10 febbraio 1931), omaggio dei futuristi alla trasvolata oceanica di Italo Balbo, nel cui catalogo è pure riportato. Qualche mese dopo compare nel catalogo della *Mostra futurista di Aeropittura e di Scenografia (Mostra personale Prampolini) 41 pittori* alla Galleria Pesaro (17 ottobre-novembre 1931); in questa sede le riflessioni generali sottoscritte anche da Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato sono precisate dalle affermazioni di poetica firmate individualmente da Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, Benedetta, Alfredo Gauro, Ambrosi e da quelle di due gruppi, quello de I Futuristi torinesi – Fillia, Oriani, Mino Rosso, Diulgheroff, Pozzo, Saladin, Alimandi, Zucco e Vignazia - e quello che si presenta come gruppo de I Futuristi milanesi. Questo manifesto era stato anticipato nelle sue linee essenziali da un articolo di Marinetti, *Prospettive di volo e aeropittura*, uscito sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino del 22 settembre 1929 che a sua volta aveva recuperato una prima formulazione teorica di Mino Somenzi del 1928 nel testo *Aeropittura e aeroscultura (Manifesto tecnico futurista)*. Per la ricostruzione di tutte le tappe del processo ideativo vedi il saggio di Massimo Duranti - che ha ritrovato il documento di Somenzi presso gli archivi del MART (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - Fondo Somenzi 1.5.1) - *Genesi e interpretazioni del Manifesto dell’aeropittura*, in *Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni 7 luglio-22 ottobre 2001, poi Milano, Fondazione Mazzotta, Mazzotta editore, Milano 2001, pp. 213-221 e inoltre vedi anche Mr. CHIRICO, *Ottantasette artisti, trecentosessantuno opere*, in *I Futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano 2008, 46-68, sp. pp. 50-53.

¹⁶ I dipinti, unitamente a *La trasvolata* noto anche come *I trasvolatori* sempre del 1932, erano destinati a far parte di una rassegna itinerante a Cannes, Monaco, Marsiglia, Lione, Grenoble ma andarono perduti e furono recuperati cinquant’anni più tardi nel 1984 attraverso un’asta a Lione; purtroppo però di due dei lavori di Andreoni si sono nuovamente perse le tracce dopo essere stati esposti alla mostra milanese del 1993, mentre *La trasvolata* è conservata in collezione privata.



12. Cesare Andreoni con Filippo Tommaso Marinetti, Pier Maria Bardi e Gelindo Furlan di fronte al dipinto *Frecce nere*, esposto alla mostra *Aeropittura futurista* alla Galleria Il Milione nel 1938, fotografia pubblicata in «L'Illustrazione Italiana», 20 febbraio 1938 - Archivio Cesare Andreoni

13. Cesare Andreoni
La Madonna di Loreto, (1938-1939)
Olio su tavola, cm 130 x 130
Collezione privata



Marinetti definisce questo filone “un’aeropittura trasfiguratrice lirica spaziale”¹⁷.

L’ultima fase della stagione futurista di Andreoni è contraddistinta da un’aeropittura palesemente aviatoria, dai toni più documentari ed esplicitamente legati alla rappresentazione dei velivoli e alla realtà bellica. Ne sono testimonianza *La beffa di Addis Abeba*¹⁸ (1935-1936), *La guerra di Spagna* (1936) (foto 11), *Frecce nere* (1937-1938). E proprio un ritaglio di giornale (foto 12) conservato da Andreoni, che risulta essere tratto da «L'Illustrazione Italiana» del 20 febbraio 1938, riproduce il dipinto, oggi nella collezione del Museo del Novecento di Milano, di fronte al quale compaiono oltre ad Andreoni di fianco a Marinetti, Pier Maria Bardi e, a destra, Gelindo Furlan ritratti in occasione della mostra *Aeropittura futurista* alla Galleria Il Milione (dal 9 febbraio 1938).

Non possono essere dimenticate, a conclusione dell’analisi di questa stagione pittorica andreoniana, due grandi tavole, che recuperano anche una dimensione lirica e fortemente poetica, *La Madonna di Loreto*¹⁹ (1938-1939) (foto 13) e *Il Duomo di Milano* (1939-1940), forse l’ultimo dipinto futurista di Andreoni.

La Galleria Il Milione, indiscusso crocevia per le correnti artistiche più avanzate di quegli anni e veicolo per incontri con esperienze straniere, è luogo di particolare rilevanza anche per Andreoni: certamente vi ammira l’opera degli astrattisti, presentati nel 1934²⁰, la cui ricerca senz’altro lo interessa profondamente. Andreoni, infatti, realizza numerose opere, soprattutto carte, legate a questa indagine che riserva, però, a un ambito personale tanto da non averle mai esposte (foto 14). Ulteriore testimonianza di questo interesse è il primo e unico numero della rivista «Valori primordiali» del 1938 conservato nella biblioteca dell’artista. Come è noto ne è promotore il comasco Franco Ciliberti che è certamente da ritenere il *trait d’union* tra futuristi e astrattisti e il suo rapporto con Marinetti favorisce la partecipazione degli artisti astratti insieme ai futuristi sia alle Quadriennali del 1939 e del 1943 sia alle Biennali veneziane del 1940 e del 1942²¹. A proposito dell’esposizione romana una lettera (foto 15), conservata in Archivio, inviata da Marinetti ad Andreoni in data 7

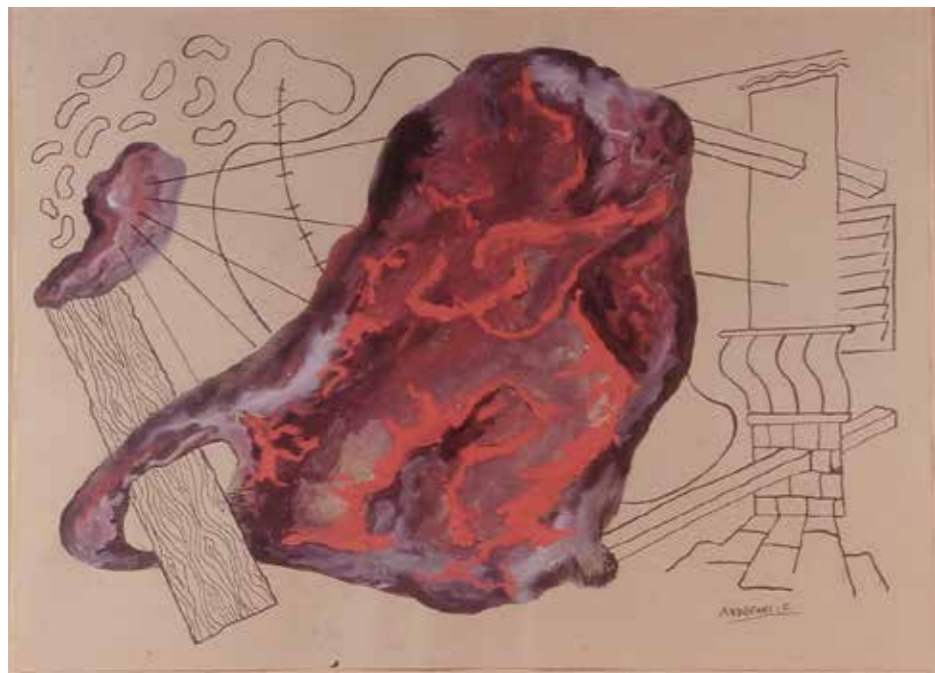
¹⁷ La visione aeropittorica si declina in interpretazioni personali che Marinetti riconduce a quattro filoni tematici: una visione “sintetica documentaria dinamica” con paesaggi visti dall’alto, propria di Tato (Guglielmo Sansoni), Ambrosi e Gambini; una “trasfiguratrice lirica spaziale”, come in Andreoni, Gerardo Dottori, Renato Di Bosso; una visione “mistica ascensionale simbolica”, tipica di Fillia (Luigi Enrico Colombo) e Pippo Oriani; e, infine, una visione “stratosferica cosmica biochimica”, che connota l’opera di Enrico Prampolini, Munari, Manzoni. Vedi F.T. MARINETTI, *L’aeropittura futurista inizia una nuova era della plastica*, in «Stile Futurista», Torino, a.I, n.2, agosto 1934, pp. 11-12, sp.p. 11; ripubblicato in «Artecrazia», Roma 11 febbraio 1938, a. VI, n. 112 e riproposto nella presentazione alla *Mostra futurista di aeropittori e aeroscultori*, in *III Quadriennale d’Arte Nazionale. Catalogo Generale*, catalogo della mostra, Editoriale Domus, Roma 1939.

¹⁸ Due sono gli avvenimenti che vanno registrati come Beffa di Addis Abeba: il primo risale al 1935 a opera di Ettore Muti, volontario della Prima guerra mondiale, della guerra di Etiopia e poi di quella di Spagna, che lanciò dei volantini sulla città etiopica. Il secondo, al quale storicamente fu dato un rilievo maggiore, fu compiuto il 30 aprile 1936 ancora da Muti e da Galeazzo Ciano con un velivolo CA 133. I dipinti di Cesare Andreoni con questo soggetto sono due, ma non è possibile stabilire in maniera precisa a quale dei due avvenimenti si riferiscono, anche se probabilmente, dato il maggior risalto della seconda Beffa, probabilmente vanno collegati all’azione del 1936.

¹⁹ L’opera nasce a seguito della visita del Santuario della Madonna, protettrice degli aviatori, che Andreoni ha compiuto insieme agli amici Pino Masnata e Paolo Buzzi, invitato a tenere a Recanati una conferenza sul Leopardi

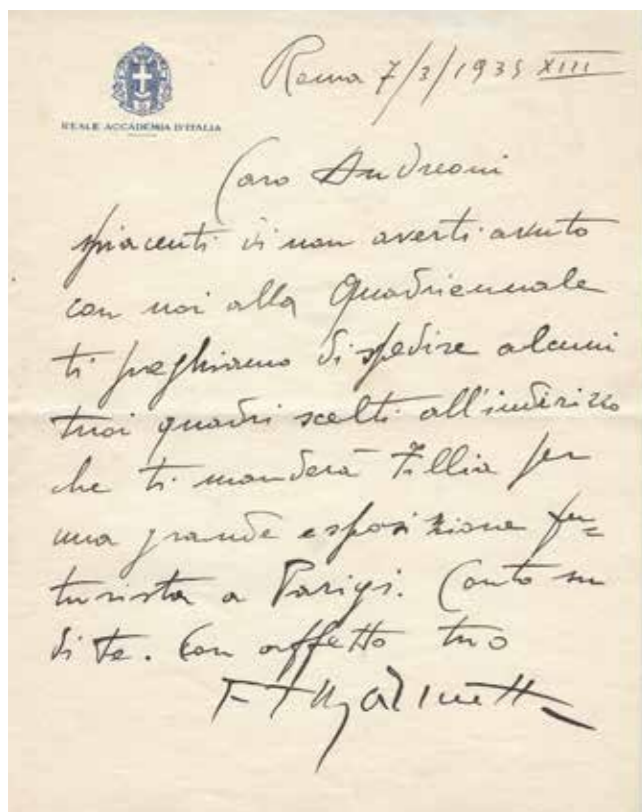
²⁰ La prima rassegna, vero e proprio atto di nascita dell’Astrattismo italiano, è la mostra di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani (8-22 novembre 1934), che era stata preceduta dalla personale, prima in Italia, dedicata a Kandinskij (24 aprile -9 maggio 1934).

²¹ La partecipazione degli astrattisti insieme ai futuristi assume chiaramente un carattere politico in un momento in cui si andava concretizzando la lotta contro l’arte degenerata. La scelta marinettiana, all’insegna dell’italianità dell’arte moderna, come recita il titolo della conferenza da lui tenuta il 3 dicembre 1938 al Teatro delle Arti di Roma, permette anche agli astrattisti di esporre alla rassegna romana.



14. Cesare Andreoni
Astratto cosmico in rosso, (1939)
 China e tempera su carta, cm 25 x 34,8
 Collezione privata

15. Lettera di F.T. Marinetti
 a Cesare Andreoni in occasione della
 Quadriennale del 1935
 Archivio Cesare Andreoni



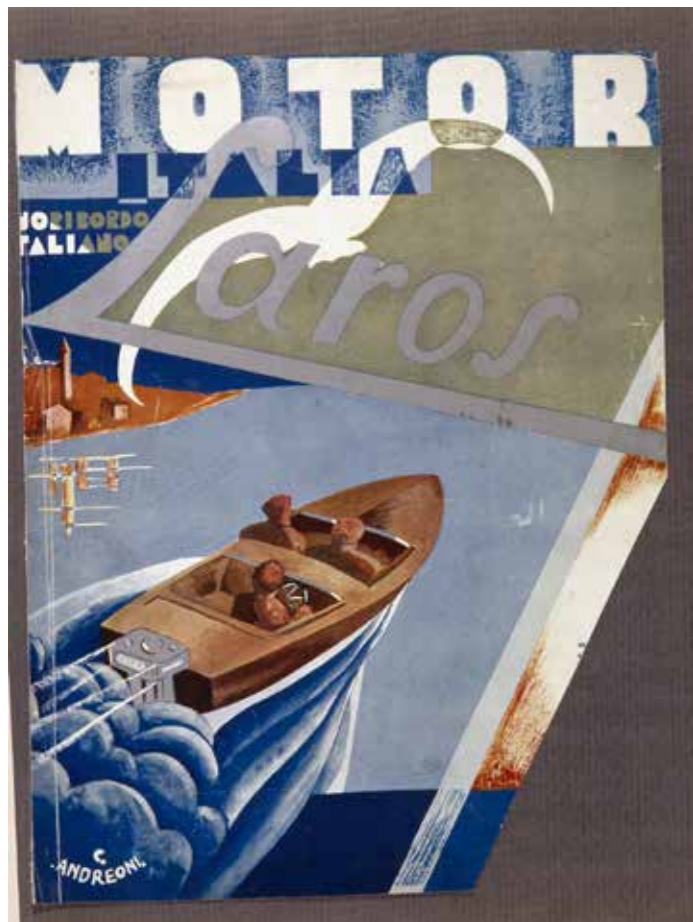
16. Tessera intestata a Cesare Andreoni
 di libero ingresso alla
I Mostra Nazionale di Plastica Murale,
 Genova 1934
 Archivio Cesare Andreoni



17. Fotografia dei *Nuotatori*
 opera di Cesare Andreoni presentata
 alla *I Mostra Nazionale di Plastica
 Murale*, Genova 1934
 Archivio Cesare Andreoni

18. Cesare Andreoni
Progetto di allestimento bar,
 (1932-1934)
 Tempera su cartoncino, cm 49 x 64
 Collezione privata





21. Cesare Andreoni
Pubblicità Motor Laros, (1933)
Collezione privata



22. Cesare Andreoni
Depliant - catalogo della mostra
Aeropitture futuriste di guerra di Andreoni
alla Casa d'Artisti, Milano 14-23 marzo 1941
Archivio Cesare Andreoni



19-20. Cesare Andreoni
Progetto per un bar, (1931-1933)
Tempera su cartoncino, cm 31,2 x 26,8
e fotografia della realizzazione
Collezione privata e Archivio Cesare Andreoni



marzo 1935, attesta la partecipazione del pittore alla II Quadriennale alla cui inaugurazione, però, non aveva potuto presenziare, e preannuncia l'importante mostra parigina *Exposition des Futuristes italiens* alla Galerie Bernheim-Jeune²².

Un altro documento conservato in Archivio permette di avvicinarci ad altri aspetti dell'attività di Andreoni, che, pienamente futurista, fa suo l'assunto della "ricostruzione futurista dell'universo" propugnato da Balla e Depero nel loro Manifesto del 1915 impiegando la sua inesauribile creatività nei più svariati ambiti d'intervento. Se ne è già accennato citando il bozzetto per la decorazione della *Stazione per aeroporto civile* del 1933, nonché la sua collaborazione ai progetti presentati proprio in Triennale, e la tessera di partecipazione alla *Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale*, svoltasi a Genova nel 1934²³ (foto 16) conferma l'attività progettuale dell'artista milanese. Egli, infatti, in questa occasione presenta un'opera polimaterica, *Nuotatori*, nota anche come *Il tuffatore*, di cui si conserva una foto d'epoca (foto 17), realizzata poi per la piscina di Busto Arsizio (Varese) e purtroppo distrutta nel dopoguerra.

L'attività progettuale di Andreoni è quanto mai ricca e interessante con proposte che ben si inseriscono nel panorama del razionalismo italiano (foto 18), di alcune delle quali oltre al disegno di progetto l'Archivio conserva anche una fotografia d'epoca che documenta la realizzazione (foto 19-20). La ricerca di Andreoni si è davvero interessata a tutti i campi, tra cui la grafica, per la quale ha realizzato opere veramente innovative, e la pubblicità (foto 21), senza dimenticare la creazione di oggetti realizzati nella bottega, l'unica milanese, avviata nel 1929 in via Moscovia, nella quale la compagna, Angela Lombardini, detta Chiff, coordina l'attività delle lavoranti.

A conclusione di questa rapida ricostruzione della biografia di Andreoni, che ha, senza dubbio, privilegiato la sua attività pittorica, è doveroso menzionare il piccolo catalogo della mostra personale *Aeropitture di guerra*, allestita nel 1941 alla Casa d'Artisti di Milano²⁴ (foto 22). La rassegna, ricca di trenta dipinti, è presentata in catalogo da Marinetti, che, lodando l'artista come "grande aeropittore Futurista"²⁵, durante l'inaugurazione ne annuncia l'imminente partenza per il fronte²⁶, cogliendo di sorpresa i familiari. (foto 23-24) Al rientro, provato nel fisico - e una grave insufficienza respiratoria contratta proprio durante la guerra sarà causa della morte -, Andreoni riprenderà a lavorare come illustratore, come grafico, come progettista di stand; continuerà a disegnare, riuscendo sempre a cogliere con grande efficacia ed espressiva sintesi la realtà che lo circonda, dai momenti dell'euforia legata alla liberazione dal nazifascismo alle difficoltà e le miserie del dopoguerra; rielaborerà gli appunti presi durante la guerra in fogli sempre ricchi di umanità; appunterà, in una sorta di diario, attraverso felici tagli fotografici, luoghi e paesaggi. (foto 25)

Durante la preparazione della monografia, cui si è accennato, nei primi anni Novanta si è cercato di contattare gli artisti futuristi che avevano conosciuto Andreoni, raccogliendo i loro ricordi e le loro testimonianze, che sono riportate nel volume. Tra le molte mi piace riportare a conclusione del mio intervento alcune parole del pittore Alfredo Mantica, per qualche tempo 'vicino di casa' di Andreoni

²² Svoltasi dal 3 al 27 aprile vi partecipano 20 artisti con 150 opere.

²³ 14 novembre 1934-11 gennaio 1935.

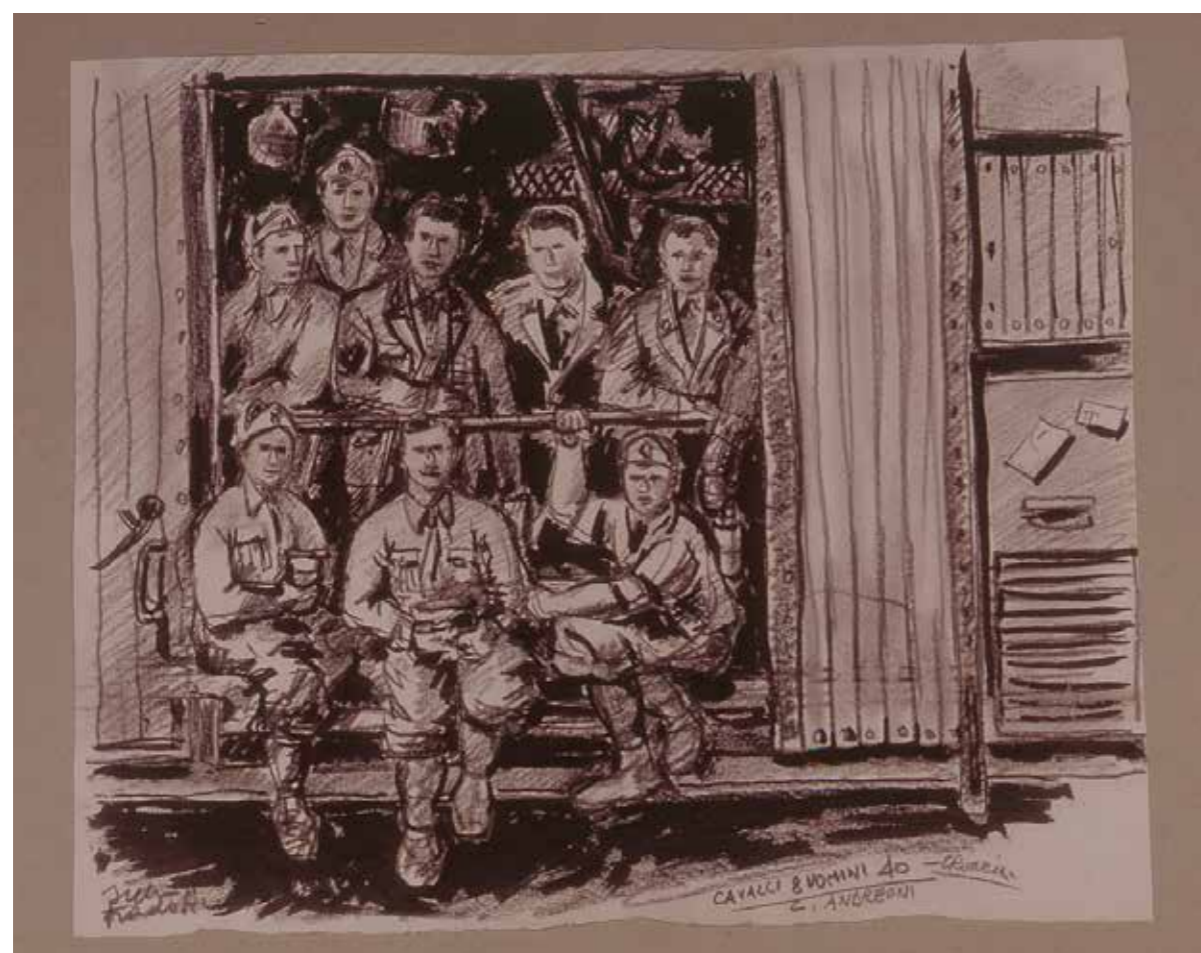
²⁴ 14-23 marzo 1941.

²⁵ *Aeropitture futuriste di guerra di Andreoni*, catalogo della mostra, Soc. An Grafica Generale, Milano 1941.

²⁶ Andreoni è inviato come corrispondente di guerra dal 22 aprile al 18 giugno 1941 sul fronte balcanico, in Croazia, e dal 19 agosto alla fine del 1942 in Russia in forza all'ARMIR.

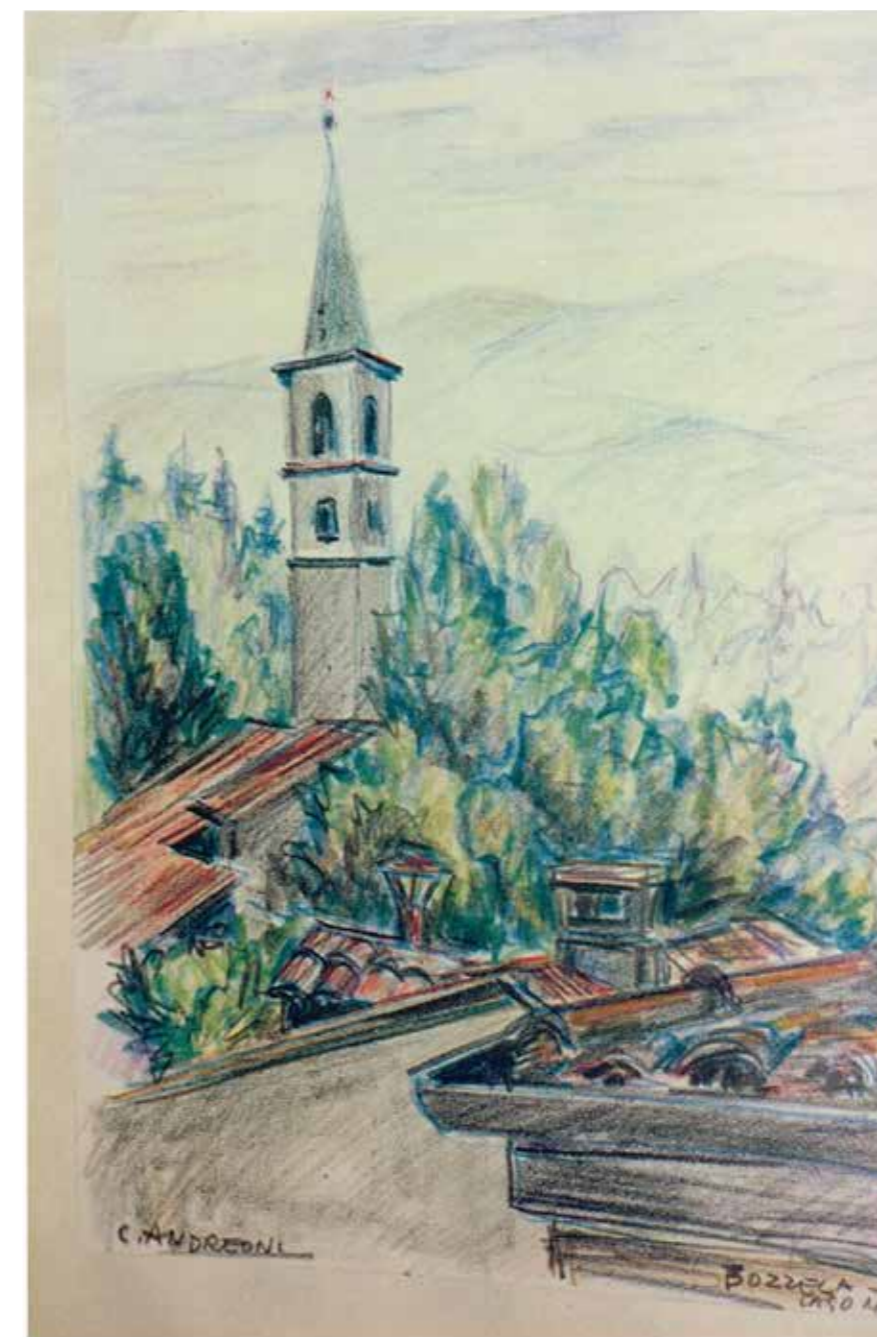


23. Fotografia di Cesare Andreoni
con i commilitoni in partenza per il fronte
Archivio Cesare Andreoni



24. Cesare Andreoni
Sulla tradotta - Cavalli 8 uomini 40, 1941
Matita su carta, cm 28,8 x 35
Collezione privata

in via Solferino 11, che, ricordando l'opera e la ricerca di Andreoni pittore, ne sottolinea l'umanità: "Cesare, lo ricordo sorridente sempre [...] Lui aeropittore come pochi, molta fantasia, ricerca raffinata di rapporti cromatici come visti in sogno senza una realtà esistente [...] Stimavo Cesare, ricordo, non ha mai parlato male di nessun pittore. Credeva solo fermamente alla propria visione separata."²⁷



25. Cesare Andreoni
Campanile di Bozzela, (1950-1954)
Matite colorate su carta, cm 33,7 x 24,6
Collezione privata

²⁷ A. MANTICA, *...rimanemmo pittori*, in *Cesare Andreoni Artista artigiano protodesigner*, cit., pp. 161-162, sp. p.161.

LE BOTTEGHE FUTURISTE E LE 'CREAZIONI D'ARTE' DI CESARE ANDREONI

Anty Pansera

È per certi versi ovvio che il mio maggior interesse per l'attività di Cesare Andreoni - considerando il mio percorso professionale -, si sia concentrato sulla sua "Creazioni d'Arte", l'unica Casa d'Arte milanese, aperta in via della Moscova 29, dal 1929 e probabilmente trasferita in via Statuto 13 dal 1933 al 1936.¹

Proprio nelle 'Botteghe d'arte', aperte dal Nord al Sud dell'Italia, si è di fatto concretizzato quel Manifesto della "Ricostruzione futurista dell'universo", che Giacomo Balla e Fortunato Depero avevano firmato già nel 1915, l'11 marzo, e dove affondano le radici 'cronaca e storia' del design italiano.

Un documento certo di elaborazione teorica, il Manifesto, dove il programma spinge innanzi tutto a rivedere e riprogettare la quotidianità (l'interno della casa allora e l'abbigliamento), ma anche uno spartiacque: siamo allo scoppio della Prima guerra mondiale (28 luglio 1914) e il movimento futurista stava abbandonando l'aggressività degli esordi, per avviarsi verso una seconda fase, caratterizzata piuttosto dall'esigenza di un'arte totale.

E su questo forse varrebbe la pena di concentrare l'attenzione, riflettendo da qui su quella "sintesi delle arti" soprattutto ma non solo, di pontiana memoria che approda poi in quell' "opera aperta" che ci porta, perché no, a Umberto Eco. Ma non è qui la sede per riflettere e approfondire su queste tematiche e 'passaggi'.

Una premessa

Da premettere, però, che questa figura è stata presente nel corso della mia vita, fin dalla mia nascita - mia madre Luisa sua nipote, per via di madre (Maria) -, ma non ha potuto essere poi da me 'conosciuta' da adulta, essendo mancata nel 1961: nei miei ricordi, tuttavia, il suo essere, con zia Chiff (sua moglie), molto presente nella nostra vita familiare, sia a Milano che in campagna, a Dorga, sia al mare, in Liguria, che durante le 'battute di pesca' sull'Adda o il Ticino (a mettere i vermi sull'amo anche della canna di mio padre, entrambi un tempo compagni soprattutto di caccia) e, sempre, con taccuino e matite in mano, a prendere appunti "visivi"...i suoi "don...bozzetti" (questo il suo lessico familiare, pseudo milanese), che regalava comunque generosamente.

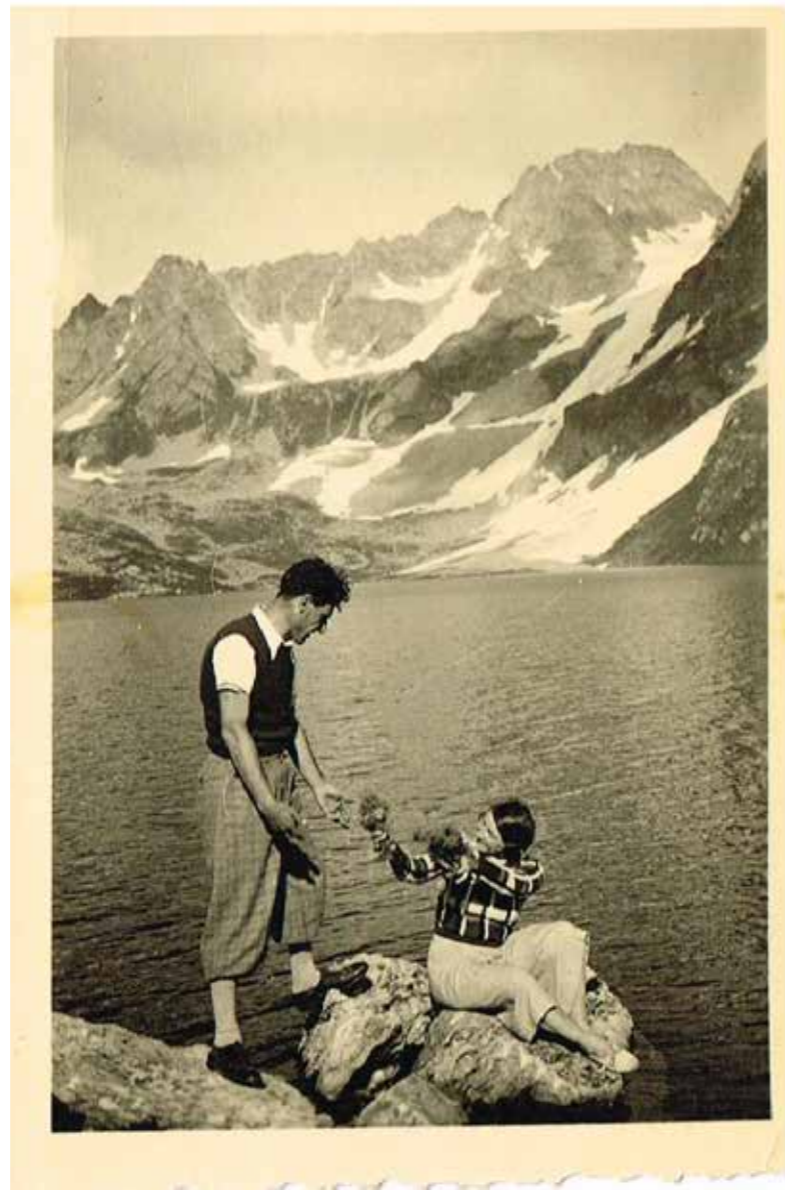
La sua carriera scolastica è discontinua - liceo classico mai concluso -, e disperante per sua madre, vedova: e par di vedere una profonda dicotomia tra il suo essere figlio della borghesia milanese (suo padre Gaspare proprietario terriero, nato nel 1857 era mancato nel 1910, Cecilia Pirola la sua seconda moglie), con i suoi riti...e le tensioni all'arte di Cesare.

Certo non avevano più di tanto inorgoglito i familiari la sua frequenza nel 1924 ai corsi di Cattaneo a Brera, la sorellastra Maria andata sposa all'avvocato Rodolfo Frattini: ed entrambi seguiranno con interesse/apprensione il percorso di formazione (da autodidatta) e 'professionale' di Cesare, i loro figli di poco maggiori di età, questo zio affascinante e sportivo ad affiancarli nelle partite di caccia e di tennis.

¹ Vedi anche A. PANSERA, "Creazioni d'arte", in *A cento anni dalla nascita Cesare Andreoni Futurista e milanese*, Banca Popolare di Milano, Milano 2004, pp. 33-41.



1. Cesare Andreoni
con la compagna Chiff
in via Solferino 11, 1928 circa
Archivio Cesare Andreoni



2. Cesare Andreoni e Chiff
in vacanza, anni Trenta
Archivio Cesare Andreoni

Nel 1914, allo scoppio della guerra, Andreoni aveva allora solo 11 anni ma era molto attento a quanto succedeva intorno a lui: spirito inquieto, nel 1919, a 16 anni, scapperà di casa per raggiungere Gabriele D'Annunzio a Fiume e nel 1921-23 lo troveremo attendente di Rodolfo Graziani in Africa, insignito della "Croce al merito di guerra" (1925) come sergente del Primo Battaglione Volontari Italiani.

Nel 1924 si iscrive al gruppo futurista, aderendo e partecipando al primo congresso futurista (23-25 novembre) milanese, stringe amicizia con Filippo Maria Marinetti che lo seguirà nel suo percorso artistico, presentandolo in più occasioni.

Quell'anno conosce anche Angela Lombardini², detta Chiffon perché, soprattutto da sua madre, era considerata disordinatissima: e da lì, Chiff. La sua modella, la sua compagna nell' 'impresa' della bottega: e che sposerà solo nel 1936, probabilmente, come si diceva in famiglia, come coronamento delle quotidiane preghiere di sua mamma Cecilia, in San Marco, la chiesa poco lontana anche da casa, in via Solferino 22. (foto 1-2)

Piace ricordare la figura di Chiff non tanto perché 'storia di famiglia' ma perché le mogli, e non solo quella di Andreoni a Milano, hanno svolto un ruolo ben preciso nelle botteghe/case d'arte futuriste. 'Case d'arte' che, sono così chiamate anche per il carattere familiare che rivestono e per la presenza spesso, al loro interno, di figure femminili quali compagne, mogli, figlie (ed è appunto così anche per l'artista milanese), oltre che ben testimoniare, soprattutto, un aspetto importante del Futurismo: il suo interesse per l'oggetto d'uso, per le arti applicate. Chi non ricorda, ad esempio, Rosetta Amadori in Depero che nel 1928 con i suoi ravioli ha permesso a Fortunato e a lei stessa di reimbarcarsi dopo la sfortunata trasferta a New York? Voluta da Fedele Azari - che aveva tra l'altro dovuto rinunciare per problemi di salute all'auspicata trasferta newyorchese -, nell'ottica della promozione di un'interessante ma certo complessa e sicuramente anticipatrice organizzazione di promozione del *made in Italy* che si sarebbe dovuta chiamare "La Via". Ma piace pure accennare come, anche nel Sud, a Palermo, nel 1926, si sarebbe inaugurata quella "Casa d'arte" di Vittorio e Gigia Corona, "Pittori futuristi a disposizione del gentile pubblico": marito e moglie sullo stesso piano!

Chiff era nata da genitori italiani emigrati in Francia, nella Franca Contea, a ovest dell'Alsazia, e si trasferisce in Italia, a Milano, con la famiglia all'inizio degli anni Venti: un grande amore quello con Cesare, contrastato dalla famiglia di lui (gli era anche maggiore di quattro anni), e ne sono stata testimone. E sarà sempre al suo fianco, coordinando, in bottega, il gruppo di ragazze che cuce e ricama. Quando Cesare soggiorna nella villa della sorella, a Dorga della Presolana - dove realizza decori nei cassettoni del soffitto della sala da pranzo, dei sopra porte, una greca intorno i cornicioni e una Madonnina sulla facciata -, Chiff se ne sta sotto Clusone, a Ponte della Selva, frazione di Parre, in una di quelle case a righe recentemente restaurate, che erano sorte come alloggi popolari per le maestranze dello stabilimento tessile Pozzi, sui tornanti che portano in Alta Valle, costruite tra il 1918 e il 1928. (foto 3-4)

E non posso non chiedermi, oggi, perché 'proprio lì'. Ospite di amici di Cesare? C'era qualche futurista "locale" che aveva fatto da tramite? Ponte Selva non è vicinissimo a Dorga, Andreoni non ha mai avuto la patente, famosi i suoi tentativi di ottenerla, nella convinzione che stava sempre di fianco al "guidatur", e le corriere al tempo non erano certo frequenti.

A Dorga, Cesare - siamo nel 1927 -, pur avendo già avviato le sue "Creazioni d'arte" e avendo già par-

² Arbois (Francia, dipartimento del Giura) 1899 - Milano, 1989.



3. Casa Frattini a Dorga della Presolana

tecipato a mostre (1926), non disdegna il figurativismo nè decori certo ben lontani dalla grammatica e sintassi futurista, molto più in linea, invece, con il gusto della sorella Maria e del cognato, avvocato Rodolfo. Villa con tennis dove si cimenta brillantemente: gran bell'uomo, nelle foto d'epoca, e ben inserito nella compagnia dei nipoti, con i quali va a caccia in montagna.

Il contesto milanese negli anni Venti

Numerosi, negli anni Venti e Trenta, in ogni parte d'Italia, dalle Alpi alla Sicilia, le botteghe/case d'arte, 'centri di produzione' che, diversamente caratterizzati, sono però accomunati dall'aspirazione a unificare le diverse operazioni artistiche in un'unica esperienza, capace di trasformare il volto dell'ambiente in cui si vive; dal voler rispondere a un "bisogno di ultramodernismo originale, di igiene, di eleganza, di emozione sintetica", a dirla proprio con un futurista, Arnaldo Ginna³, come ho già avuto modo di scrivere. Ma a Milano, in quegli anni Venti, una vera 'bottega d'arte' non c'era. In una lettera a Depero del 26 maggio 1923, Fedele Azari⁴ aveva ipotizzato l'apertura di una 'casa d'arte' addirittura nell'appartamento di Marinetti⁵, un'idea che si concretizzerà però e solo per certi versi, non prima del 1927 quando, in via Sant'Orsola, si apre la "Dinamo-Azari: officina d'arte-casa editrice-mostra quadri-sculpture e plastica varia-fabbrica e magazzino di originali modernità -affiches-arte applicata-arredamento-compra vendita di idee-rassegna del Futurismo e delle avanguardie artistiche e scientifiche", disegnato da Depero il marchio dell'impresa.

In pectore, l'ipotesi di aprire delle filiali all'estero, a Parigi, Berlino, New York con la sponsorizzazione almeno in parte, dello Stato, nella considerazione di come l'immagine italiana ne sarebbe stata promossa.

Significativo il suo lungo sodalizio artistico con Depero: editore d'arte, con la Dinamo-Azari, nel 1927 pubblicherà il "libro imbullonato", meglio il "libro macchina" a dirla con lo stesso Azari, progettato a quattro mani, che presenta e pubblicizza l'attività dell'artista roveretano dal 1913 al 1927: 234 pagine, con copertina fustellata e chiusura realizzata con bulloni in alluminio. Nel progetto originale era stata prevista una tiratura di 2000 copie, che non fu possibile realizzare, a causa degli altissimi costi di produzione: in realtà sarà realizzato in mille esemplari numerati.

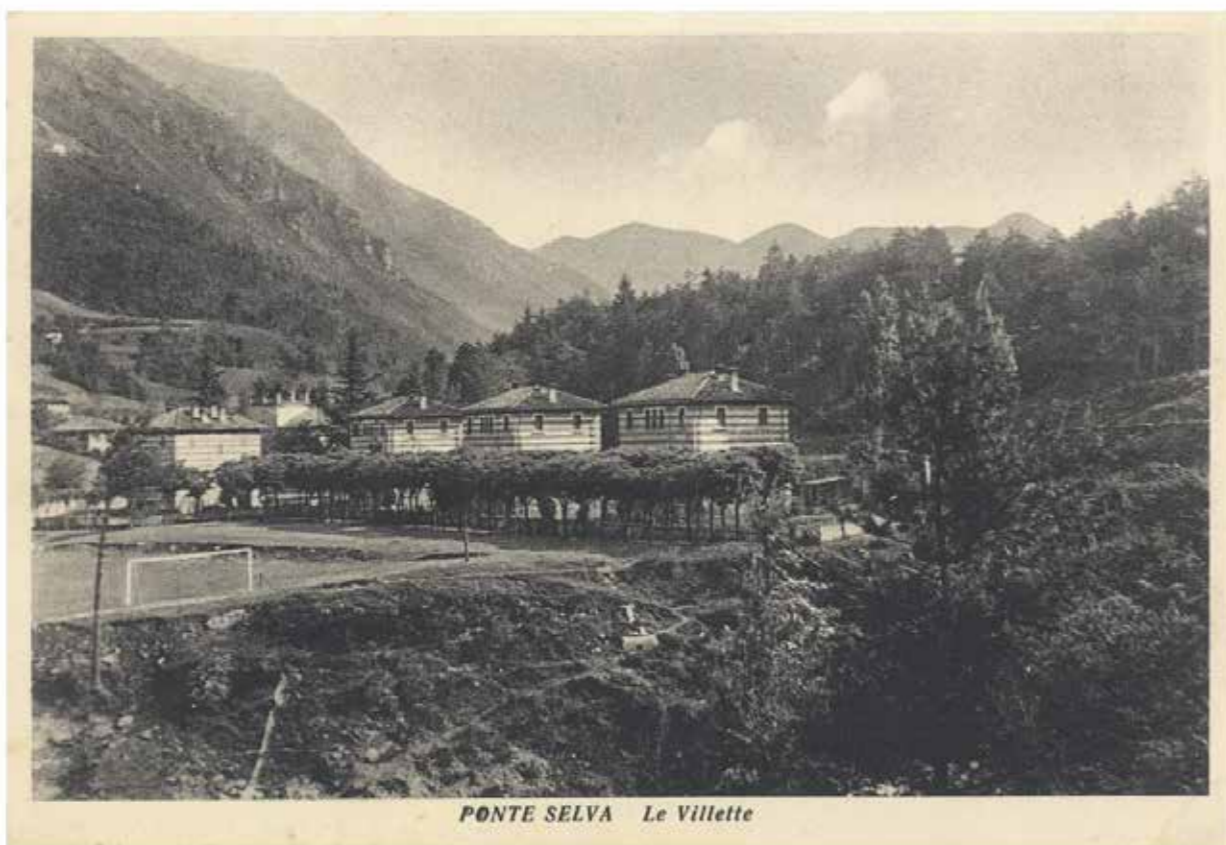
(vedi foto p. 68 foto 6).



³ *Il primo mobilio italiano*, in «L'Italia futurista», Firenze 15 dicembre 1916, a. I, n. 12, p. 1. Arnaldo Ginna è lo pseudonimo, in arte e su indicazione di Balla, di Arnaldo Ginanni Corradini. Su di lui, M. VERDONE, *Ginna. Tra astrazione e futurismo*, Edizioni Essegì, Ravenna 1985 e, a cura di M. Verdone, *Arnaldo Ginna e Bruno Corra, Manifesti futuristi e scritti teorici*, Angelo Longo Editore, Ravenna 1984.

⁴ Nato a Pallanza nel 1895, frequenta giurisprudenza a Torino dove viene a contatto con il Futurismo. Vicino a Boccioni, legato a Marinetti, amico soprattutto di Depero, nella sua figura sintetizzati più ruoli: quello di progettista, appunto, e di protoindustriale ma anche di art director, di "agente di artisti" (e del roveretano sarà sia art director che agente, come testimoniano i contatti Campari, Presbitero, Linoleum, Bianchi...) e mediatore nella compravendita dei loro progetti e "opere". Nel 1927 i suoi importanti impegni - Marinetti lo nomina Primo Segretario Generale del Movimento Futurista, Depero lo incarica di organizzargli la presenza alla II Mostra Internazionale di Arti Decorative di Monza...- lo portano ad un debilitante esaurimento, che inficerà i suoi programmi a più lungo termine e a vivere male i suoi ultimi anni, e a morire prematuramente nel 1930. Vedi L. COLLARILE, *Fedele Azari: vita simultanea futurista*, Museo Aeronautico G. Caproni, Trento 1992.

⁵ "Marinetti...bisognerebbe impedirgli di lasciare la casa di Milano / sto facendo il possibile ma dispero / sarebbe forse opportuna tua presenza tanto più che vorrei tentare tenere suo appartamento lasciandogliene metà e facendo dell'altra una casa d'arte - cosa ne dici? lui mi sembra disposto". Cfr. nell'Archivio Manoscritti del Museo Fortunato Depero di Rovereto, il documento n. 1930.



4. Le case 'a righe' di Frazione Parre a Ponte Selva in una cartolina d'epoca



5. Giuseppe Pizzorni - Pizzo
Toro, (1929)
 Scultura in litoceramica , cm 22 x 12 x 37
 Ceramica Piccinelli, Bergamo
 MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza
 (inv. n. 2240,2)



6. Giuseppe Pizzorni - Pizzo
Pellicano, (1929)
 Scultura in litoceramica, cm 13 x 12 x 7,5
 Ceramica Piccinelli, Bergamo
 MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza
 (inv. n. 2239,2)

Ed ecco poi le “Creazioni d’arte” Pizzo, che ebbero comunque vita breve: in via Clerici 3, si produssero⁶ cuscini e pannelli decorativi, ma soprattutto particolari sculture ceramiche che raffigurano per lo più animali dacché Pizzo identificava in loro i soggetti più idonei a rispondere “alle esigenze di stilizzazione e di semplificazione formale postulate dall’estetica futurista”⁷. Giuseppe Pizzorni, alias Pizzo, era nato a Bra nel 1912, e si era formato a Milano, all’Accademia di Brera con Adolfo e Francesco Wildt, aderendo poi nel 1929 al Movimento Futurista: espone allora alla Galleria Pesaro (fuori catalogo) e l’anno successivo è presente alla IV Triennale di Monza con lo *Zoo* e alla Biennale di Venezia con un possente e ben modellato *Medaglione di S.E. Mussolini*. Spirito inquieto, si trasferisce poi a Montecarlo e a Parigi già prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale: dal 1947 è in Argentina, dove riceve importanti commesse pubbliche e di lui si sono perse le tracce.

Le sue litoceramiche, in piccola serie, erano prodotte da una Manifattura bergamasca⁸, la cui sezione di ceramica artistica era supervisionata, durante gli anni Trenta/Quaranta, da Nino Strada, ceramista futurista dall’articolata, interessante carriera, che aveva lo studio in via Solferino 11. (foto 5-6)

A tutt’oggi, mi pare, non si è ancora approfondita più di tanto l’indagine sulle ‘case d’arte’ milanesi, che si era iniziato a indagare in occasione della mostra *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*⁹, nel 1993: una ricerca a tutt’oggi aperta, oggettive le difficoltà non solo dell’individuazione dei reperti, oggetti d’arte applicata dalla piccola tiratura, ‘consumati’ nelle case, forse da poco, ma inutilmente assunti al valore di ‘opere’, ma anche della ricostruzione della loro fortuna critica, dispersa in riviste difficilmente reperibili.

Un precedente da non sottovalutare, comunque, per quanto riguarda Milano, sono le esperienze legate al movimento futurista Nuove Tendenze¹⁰, che gravita intorno a Ugo Nebbia e Leonardo Dudreville, attivo, di fatto, dall’agosto 1913 al giugno 1914 che vede affiancati operatori dalle eterogenee tensioni e dalla variegata espressività linguistica: e tra loro, Marcello Nizzoli che aveva organizzato un laboratorio da dove uscivano, eseguiti in seta e lana su suo disegno, cuscini (realizzati a punto raso, detto anche punto pittura, dalla sorella Matilde), scialli, arazzi dove il decoro floreale si intrecciava alla ricerca cromatico- astratta. Esplicita la scelta di affiancare alla ricerca pittorica una pratica artigianale: da qui le prospettive industriali del Nizzoli protodesigner e designer, unico, comunque, tra gli operatori di questa formazione, ad approdare alla progettazione per la grande serie.

Nell’ atelier “Creazioni d’arte”, cosa si realizza?

Variegato il ‘campionario’ di ciò che Andreoni progetta e la bottega realizza: oggetti e/o complementi per la casa e per il corpo....arazzi (‘quadri di stoffa’), cuscini ‘d’arte’ dai colori smaglianti, purtroppo andati perduti - testimoniati in un book in bianco e nero -, pupazzi in stoffa (tradotti poi in ceramica con Tullio d’Albisola), accessori di moda (borsette, pochette da sera, sciarpe, porta trucco,

⁶ M. BOLAFFIO, *Pizzo nell’arte pura e decorativa*, in «La casa ideale», Milano settembre 1930, n.8, pp. 58-60.

⁷ Vedi la monografia *Creatività e forme nelle sculture di Giuseppe Pizzo*, a cura di D. Valenti, Aldo Martello Editore, Milano 1962.

⁸ Ceramica Piccinelli di Mozzate (Co) poi a Sorisole (Bg), produttrice negli anni Trenta di grès ceramico e litoceramica (klinker) per l’edilizia.

⁹ Milano, Palazzo Reale, catalogo edito da Bolis, Bergamo.

¹⁰ Studiato in occasione della mostra omonima organizzata al Padiglione d’arte Contemporanea, Milano, gennaio-marzo 1980.



7. Cesare Andreoni
Betsabea al bagno, (1929-1931)
 Arazzo a punto pittura, cm 1,61 x 1,64
 Collezione privata



8. Cesare Andreoni - *Il ficus*, (1929-31)
 Arazzo: tessuto di cotone con applicazioni in pelle di rettile e sintetica, cm. 118 x 98
 Collezione privata

portacipria, sciali, vestaglie), che troviamo recensiti in più testate d'epoca. Si tratta di una produzione articolata e copiosa, come testimonia Marco Bolaffio anche su «La casa ideale»- una rivista di grande interesse e che fornisce non pochi spunti di ricerca -, dove ne descrive i soggetti: panno (il già diffuso panno Lenci) e seta i tessuti privilegiati ma sono presenti anche materiali 'artificiali' più nuovi, e pelli (anche di serpente), innestati su più rigide stoffe di sostegno. Alcuni pezzi realizzati a 'punto pittura', 'l'arte di dipingere con un ago', una variante del punto piatto, le linee che tracciano i decori spesso sottolineate dal ricamo, molto forte la componente cromatica. Il soggetto è spesso floreale sugli accessori moda, a volte caricaturale l'illustrazione dei cuscini, ma su molti oggetti segni più geometrici affidati a volte solo all'intarsio del tessuto, addirittura, 'astratti' alcuni disegni, ad utilizzare volutamente, da parte di Andreoni, quel pluralistico utilizzo delle esperienze artistiche contemporanee che ritroviamo anche nelle sue pitture. Della prolifera produzione di cuscini 'd'arte' dai colori smaglianti, 'usati', consumati e purtroppo andati perduti, resta solo il 'campionario', in un book in bianco e nero. (foto 7-8-9-10-11-12-13-14-15)

E se, volutamente, non affrontiamo qui le sue progettazioni/realizzazioni architettoniche, per negozi e stand, anche in questo decennio, nonché le numerose pagine pubblicitarie, proponiamo quella straordinaria rilegatura per i *Poemi simultanei futuristi* di F.T. Marinetti, esposto alla V Triennale, nel 1933, realizzata dal salesiano Pio Colombo¹¹. Un libro 'perduto', affidato da Chiff ad un tale critico di cui resta in archivio un documento relativo proprio a questo 'prestito', mai restituito. (foto 16)

Ancora poche riflessioni...Andreoni o «della ceramica»!

Andreoni, all'inizio degli anni Trenta, si avvicina all'arte della ceramica e prepara, insieme a Renato Di Bosso, ovvero, Renato Righetti, i cartoni, su disegno di Fillia, per la realizzazione, da parte degli stabilimenti "Ceramica Ligure" di Ponzano Magra¹², di alcuni mosaici ceramici destinati al Palazzo delle Poste della Spezia (inaugurato quell'anno).

Ancora da studiare, una serie di piatti che Andreoni fa realizzare, curiosamente, non ad Albissola, dall'amico Tullio - che regalerà anche una splendida collana in ceramica a Chiff, per il suo matrimonio -, ma a Castelli, da Divinangelo Pardi¹³, attivo fino al 1935.

Il contatto è sicuramente avvenuto attraverso Ivanoe Gambini, fraterno amico di Andreoni: il figlio

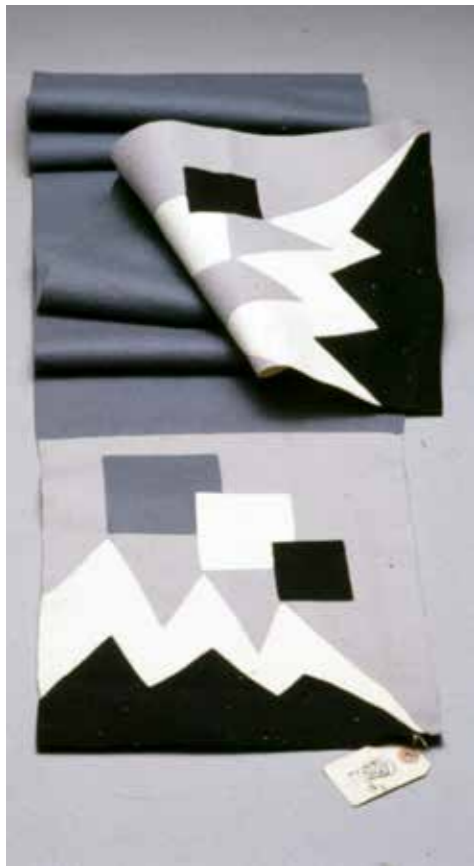
¹¹ 1883-1957, coadiutore salesiano, allievo di G. Cayre e G. Colombo, provetto rilegatore: insegna a S. Benigno Canavese e poi a Torino. Affermatosi nel campo della legatura artistica, dopo aver servito per tre anni nella Grande Guerra, partecipa a diverse esposizioni artistiche, facendosi apprezzare all'Italia e all'estero. Autore anche de *La legatura industriale - artigiana - artistica*, faceva parte del progetto dell' *Enciclopedia poligrafica*, prima monografia della serie, relativa alla confezione dello stampato, Published by Raggio, Roma (ma Colle Don Bosco, Asti), 1950. Il suo primo manuale, *Il legatore di libri*, Libreria Editrice Internazionale, Torino 1913-14, molto apprezzato.

¹² La "Società Anonima Ceramiche Liguri Vaccari", già "Ceramiche Giovanni Ellena" dal 1882, "Stabilimento Ceramico Ellena" dal 1900 e "Ceramica Ligure" dal 1919, con sede a Genova e vari stabilimenti a Ponzano Magra (Sp), a Bellaso (Sp) e a Genova Borzoli, si occupava della produzione di laterizi, materiali per edilizia e isolatori elettrici in porcellana. E proprio nel 1933 la fabbrica esporrà i suoi pavimenti alla V Triennale di Milano. Nel 1936, dopo un periodo di crisi dovuto alle sanzioni economiche imposte all'Italia, la ditta inizierà la produzione di tessere ceramiche per mosaici pavimentali e realizza alcuni mosaici futuristi su disegni di Enrico Prampolini e Fillia destinati, ancora, al Palazzo delle Poste della Spezia e alla Piscina Comunale di Genova e numerosi altri mosaici per edifici pubblici e privati in Italia e all'estero, tra cui quelli del Foro Mussolini di Roma.

¹³ Nato nel 1869, attivo presso varie manifatture di Castelli, nel 1911 fonda una propria piccola manifattura ceramica, dove realizza lavori ispirati alla tradizione locale e dove insegna i primi rudimenti del mestiere al figlio Rinaldo, manifattura che rimane attiva fino al 1935.



9. Cesare Andreoni
Scialle quadrato con insetti,
(1929-31)
Panno nero con ricamo,
decorazione a passanastro e frange,
cm. 96 x 90
Collezione privata



10. Cesare Andreoni
Sciarpa grigia, (1929-31)
Panno intarsiato, cm. 17,9 x 23,2
Collezione privata



11. Cesare Andreoni
Portatrucco rotondi, (1929-31)
Seta dipinta e ricamata in oro, manico
di cordoncino, specchietto all'interno,
diametro cm.12,5
Collezione privata



12. Cesare Andreoni
Trousse,
(1929-31)
Seta ricamata e dipinta,
manico di cordoncino,
specchietto all'interno,
cm. 10,2 x 14

*Pochette con bordo in pelle
argentata,*
(1929-31)
Tessuto ricamato e dipinto,
cm. 15,2 x 22,4

Pochette,
(1929-31)
Seta ricamata a punto pittura
e dipinta, cm. 10 x 16

Pochette,
(1929-31)
Tessuto ricamato in oro
a punto pittura e dipinto,
cm. 16,2 x 20,8

Collezione privata



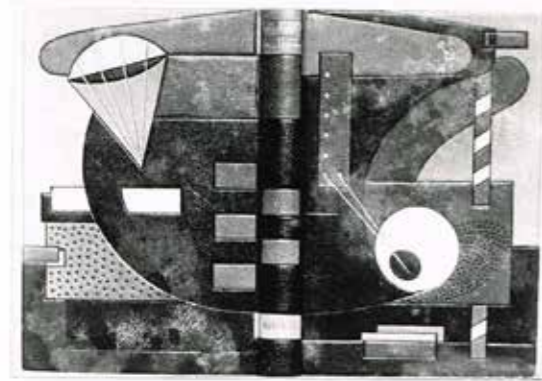
13. Cesare Andreoni
Chimono,(1929-31)
Seta viola con applicazioni
e ricami policromi
Collezione privata



14. L'album con le fotografie dei cuscini ideati da Cesare Andreoni
Archivio Cesare Andreoni



15. Cuscino decorato con uccello su un ramo, (1929-1931)
Panno nero con applicazioni di panno policrome e focchi policromi di panno agli angoli, cm 61 x 68
Ubicazione ignota



16. Cesare Andreoni
Foto della copertina in pelle policroma, 1933
Realizzata da Pio Colombo su bozzetto di Cesare Andreoni
per il volume di F. T. Marinetti
Poemi simultanei futuristi
Dispersa
Foto Archivio Cesare Andreoni



17. Chiff Andreoni
circondata dai pupazzi
delle Creazioni Andreoni,
1929-1930
Archivio Cesare Andreoni

di Divinangelo, Rinaldo¹⁴, negli anni Venti vive a Busto Arsizio, ospite proprio di Gambini, prima di tornare a Castelli, dove dal febbraio del 1937 al gennaio 1941 apre una propria “fabbrica ceramiche d’arte” in via delle Cese.

A chiudere

Di fatto, questa sia pur rapida ‘rivisitazione’ di studi già fatti, ai quali si sono sovrapposti anni di analisi/esplorazioni trasversali, che si sono inevitabilmente stratificati e intrecciati nel tempo, mette ancora una volta in luce quante strade ‘investigative’ si potrebbero aprire anche solo da questa ‘presenza’ milanese delle “Creazioni d’arte” di Cesare Andreoni. Le collocazioni dell’atelier/bottega, ad esempio: via della Moscova 29, poi via Statuto 13 e via Solferino 11. Gli incroci di personaggi e figure/attività e linguaggi, in quello scorcio della seconda metà degli anni Venti..., dove poche erano anche le Gallerie d’arte.

Il tema della rilegatura dei libri: un *unicum* - possibile? – il lavoro con Pio Colombo? Dai Salesiani nessuna altra traccia?

La misteriosa presenza di Chiff Lombardini in alta Val Seriana: relegata in un nulla dove comunque era ospite di qualcuno che aveva a che fare con Andreoni/Milano e...il Futurismo?

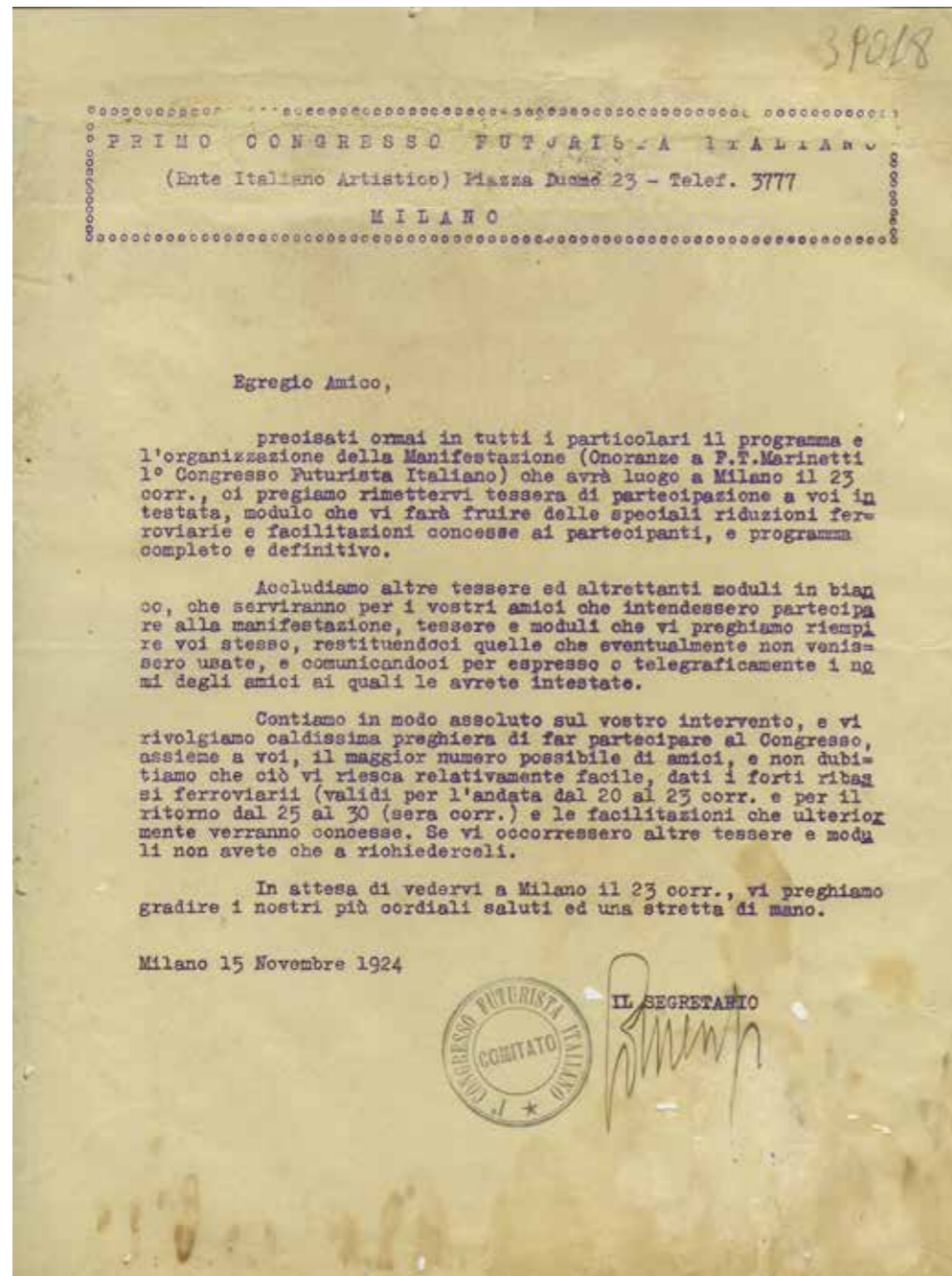
Andreoni e la ceramica: il che mi sta molto a cuore. E se il rapporto con Tullio è stato ben indagato, grazie all’archivio di Albissola, e conosciuta la profonda amicizia di Cesare con Ivanhoe Gambini, forse approfondire la presenza a Busto Arsizio di Rinaldo Pardi potrebbe far meglio comprendere alcune opere ceramiche di Cesare, non solo dei grandi piatti. E, ancora: i pupazzetti in stoffa ‘tradotti’ in ceramica da Tullio? (foto 17)

¹⁴ Nato a Castelli nel 1898 e ivi morto nel 1945, inizia la sua attività nella manifattura paterna, diplomandosi “decoratore ceramico” alla Scuola d’Arte F. A. Grue di Castelli, nel 1918. Si trasferisce poi a Civitavecchia e lavora alcuni anni presso la manifattura “Vignanelli”. Dopo un periodo trascorso a Grottamare, intorno alla metà degli anni Venti, torna a Castelli dove ottiene una cattedra alla locale Scuola d’Arte. Alla fine degli anni Venti è a Busto Arsizio. Tornato a Castelli apre uno studio artistico, vi realizza opere apprezzate e il grande successo lo porterà, nel 1944, a essere eletto sindaco della città.

39018

**CESARE ANDREONI E GLI SVILUPPI
DELLA RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO
NEGLI ANNI TRENTA.
GRAFICA, DESIGN E PLASTICA MURALE**

Matteo Fochessati



1. *Primo Congresso Futurista Italiano*, Milano 1924, lettera circolare dattiloscritta firmata da Mino Somenzi Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova (GF1994.2.507)

Rispecchiando le diverse anime del variegato panorama del secondo Futurismo, il ricco e articolato percorso artistico di Cesare Andreoni può essere letto come un emblematico paradigma degli sviluppi estetici e operativi del movimento e delle sue specifiche tangenze con altre esperienze avanguardistiche dell'epoca. Andreoni, infatti, condivise non solo la carica ideologica e l'inclinazione bellicista dei futuristi – come attestato dalla sua breve ma intensa adesione all'avventura fiumana; dalla partecipazione tra il 1921 e il 1923 alla spedizione coloniale del generale Graziani e, infine, dalla partenza per il fronte nel 1941 – ma aderì anche alle principali scelte strategiche del movimento guidato da Filippo Tommaso Marinetti: dal progetto di arte totale, elaborato negli anni Venti nell'ambito dell'attività delle botteghe d'arte, alle sperimentazioni linguistiche della plastica murale, maturate nel decennio successivo attraverso il filtro stilistico dell'aeropittura.

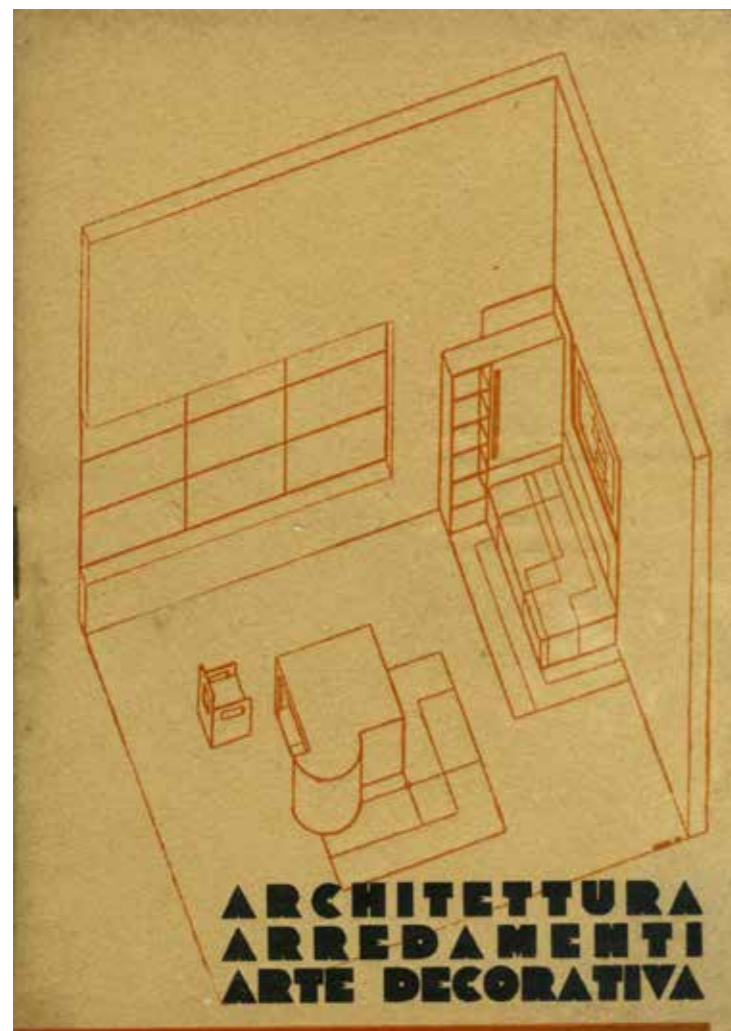
L'adesione futurista di Andreoni ha inoltre rispecchiato il cambio di guardia che le improvvise assenze e defezioni di alcuni esponenti del Futurismo determinarono all'interno del movimento, incrinandone l'originaria compattezza. La conseguente parcellizzazione dell'avanguardia futurista in un mosaico di realtà regionali diede infatti vita a una composita diversificazione operativa, nell'ambito della quale spiccarono, per l'innovazione delle ricerche e il dinamismo delle proposte, il gruppo torinese, cui facevano capo tra gli altri Fillia, Nicolaj Diulgheroff e Mino Rosso, e quello milanese, di cui Andreoni fu uno degli esponenti di spicco.

La sua adesione al Futurismo risale al 10 novembre 1924 quando, in occasione del Primo Congresso Futurista, richiese per lettera a Mino Somenzi l'iscrizione al movimento. (foto 1) Durante la manifestazione, svoltasi a Milano dal 23 al 25 novembre, Andreoni conobbe Marinetti e tra loro nacque un solido e duraturo legame, confermato dalla sua partecipazione, nel novembre 1944, a una tra le ultime riunioni ufficiali del movimento tenutasi nella residenza veneziana del leader futurista il quale, nel corso dello stesso anno, gli dettò un testo dedicato alla comune esperienza sul fronte russo. Lo stretto rapporto che intrattenne con la famiglia Marinetti non si interruppe con la morte del leader futurista, come si evince da una lettera manoscritta a Tullio Crali del 22 dicembre 1948, in cui Andreoni informava il collega sulle strategie che Benedetta intendeva attuare per rilanciare il Futurismo e nella quale comunicava di averla consigliata di evitare il coinvolgimento dell'ambiente milanese, ritenendo Roma molto più ricettiva alle sue istanze¹.

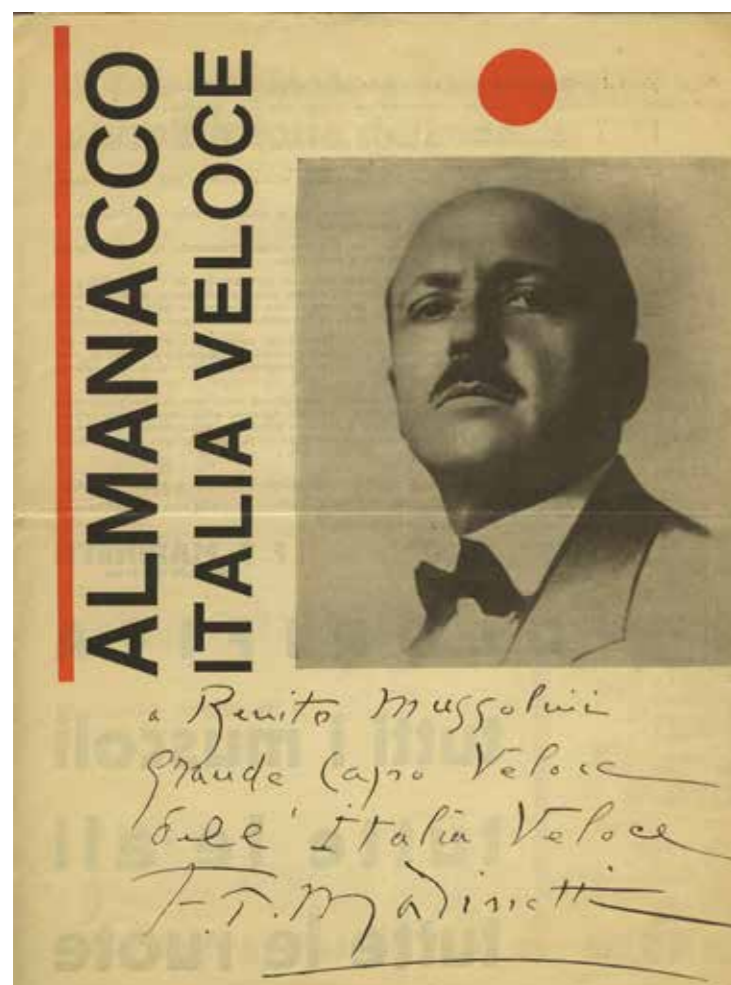
Quattro anni dopo la sua adesione al Futurismo, Andreoni si trasferì nello studio di via Solferino 11, in uno stabile che tradizionalmente ospitava molti altri artisti, alcuni dei quali – come Sirio Musso, pittore di matrice surrealista, ma attivo in seguito nel campo della grafica pubblicitaria, o Lino Saltini, pittore, architetto e designer – poterono esercitare una qualche influenza sulla sua imminente apertura verso nuove forme espressive e di ricerca². Nel 1929 aprì infatti in via Moscova la bottega

¹ Fondo Tullio Crali, MART: Lettera di Cesare Andreoni a [Tullio] Crali, 22.12.1948 (Cra 3.306), in *Fondo Tullio Crali. Inventario*, a cura di M. Duci, Nicolodi, Rovereto 2008, p. 173.

² Edoardo Persico nell'articolo *Via Solferino*, in «L'Ambrosiano», Milano 9 settembre 1931, n. 214, p. 3, lo indicava



2. Pippo Oriani (copertina di),
*Centrale Futurista di Torino. Architettura
 Arredamenti Arte Decorativa*,
 Torino 1932
 Wolfsoniana - Palazzo Ducale
 Fondazione per la Cultura, Genova
 (GF2000.2.523)



3. *Almanacco Italia Veloce*,
 Edizioni Metropoli,
 Milano 1930,
 Wolfsoniana - Palazzo Ducale
 Fondazione per la Cultura, Genova
 (GF1993.1.546)

“Creazioni Andreoni Arazzi-Cuscini” che, pur con lieve ritardo, replicava il modello delle case d’arte futuriste³, come confermato anche dal rapporto di collaborazione con la moglie Angela Lombardini (detta Chiffon) la quale – al pari di Rosetta per Fortunato Depero, di Maria per Pippo Rizzo e di Gigia per Vittorio Corona – svolse un ruolo fondamentale nella sua attività creativa. Tuttavia, il distacco cronologico, ma si direbbe anche culturale di Andreoni rispetto a questi centri di produzione è reso evidente dalla sua maggiore sintonia operativa con altre coeve esperienze futuriste: ad esempio con l’attività della Centrale Futurista Torinese che, in un opuscolo del 1932, illustrato in copertina da Pippo Oriani, promuoveva così le sue realizzazioni per la nuova e moderna casa italiana: “ARAZZI CUSCINI IN FELTRO decorativamente e tecnicamente perfetti. Oggetti ornamentali di ogni genere. Composizioni decorative in metalli. Ceramiche”⁴. (foto 2)

Questa attitudine auto promozionale si connetteva alla fondamentale intuizione di Depero che, già autore nel 1927 di un articolo in cui aveva sostenuto la necessità dell’auto-réclame a sostegno dell’attività artistica⁵, nel 1932 con il *Manifesto: arte pubblicitaria futurista* sancì la connessione – all’interno di un’ottica espressiva multidisciplinare – tra l’immediatezza linguistica della grafica pubblicitaria e una forma di protodesign proiettata verso una produzione di tipo seriale⁶.

In tale ambito rientra alla fine degli anni Venti il progetto de *l’Almanacco Italia Veloce*, pubblicazione che avrebbe dovuto stabilire, nel contesto dell’estetica futurista, il definitivo rapporto tra la pubblicità e una moderna civiltà tecnologica improntata al dinamismo e alla velocità. A tale opera che, come noto, non vide mai la luce, ma fu preceduta dallo specimen delle Edizioni Metropoli, da un dépliant e da un pieghevole, avrebbe dovuto collaborare anche Andreoni il quale, proprio in questo periodo, aveva realizzato le sue prime prove nel campo dell’illustrazione e della grafica pubblicitaria. (foto 3)

Nel 1929 iniziò infatti la sua collaborazione con «La casa ideale», pubblicata dal 1928, stesso anno di fondazione di «Domus» e di «La casa bella». La rivista, cui Andreoni contribuì sino alla fine del 1931 con articoli, illustrazioni e réclame della sua casa d’arte, faceva parte del gruppo editoriale di Marco Bolaffio, uno tra i promotori della Fiera Campionaria Internazionale di Milano e primo segretario dell’ente, in occasione della cui inaugurazione, il 12 aprile 1920, Fedele Azari organizzò un raid aereo in dirigibile, con lancio di migliaia di manifestini su Genova, Torino e Milano⁷.

Attiva dalla fine del 1928 al 1935, la bottega di Andreoni si distinse per la produzione di arazzi, cuscini, pannelli decorativi e accessori d’abbigliamento, come borsette, pochette, porta trucco, portacipria, sciarpe, scialli e vestaglie. Dal punto di vista stilistico tali creazioni non esprimevano

come “il futurista che disegna cartelloni”.

³ Tra le case d’arte futuriste si ricordano quelle a Roma di Enrico Prampolini, Ugo Giannatasio e Giacomo Balla; a Rovereto di Fortunato Depero; a Bologna di Tato (Guglielmo Sansoni); in Sicilia di Pippo Rizzo e di Vittorio Corona; a Imola di Guido Dal Monte.

⁴ *Centrale futurista di Torino. Architettura Arredamenti Arte Decorativa*, Centrale Futurista di Torino, Torino 1932.

⁵ “Io credo sia cosa semplice da capire che l’auto-réclame non è una cosa vana e inutile, ma bensì indispensabile per rapidamente far conoscere le proprie creazioni [...]. Noi produttori di questa materia prima: la genialità, consideriamo l’auto-réclame come cosa naturalissima” in F. DEPERO, *Le invenzioni di Depero*, in «L’Impero», Roma 3 marzo 1925, p. 3.

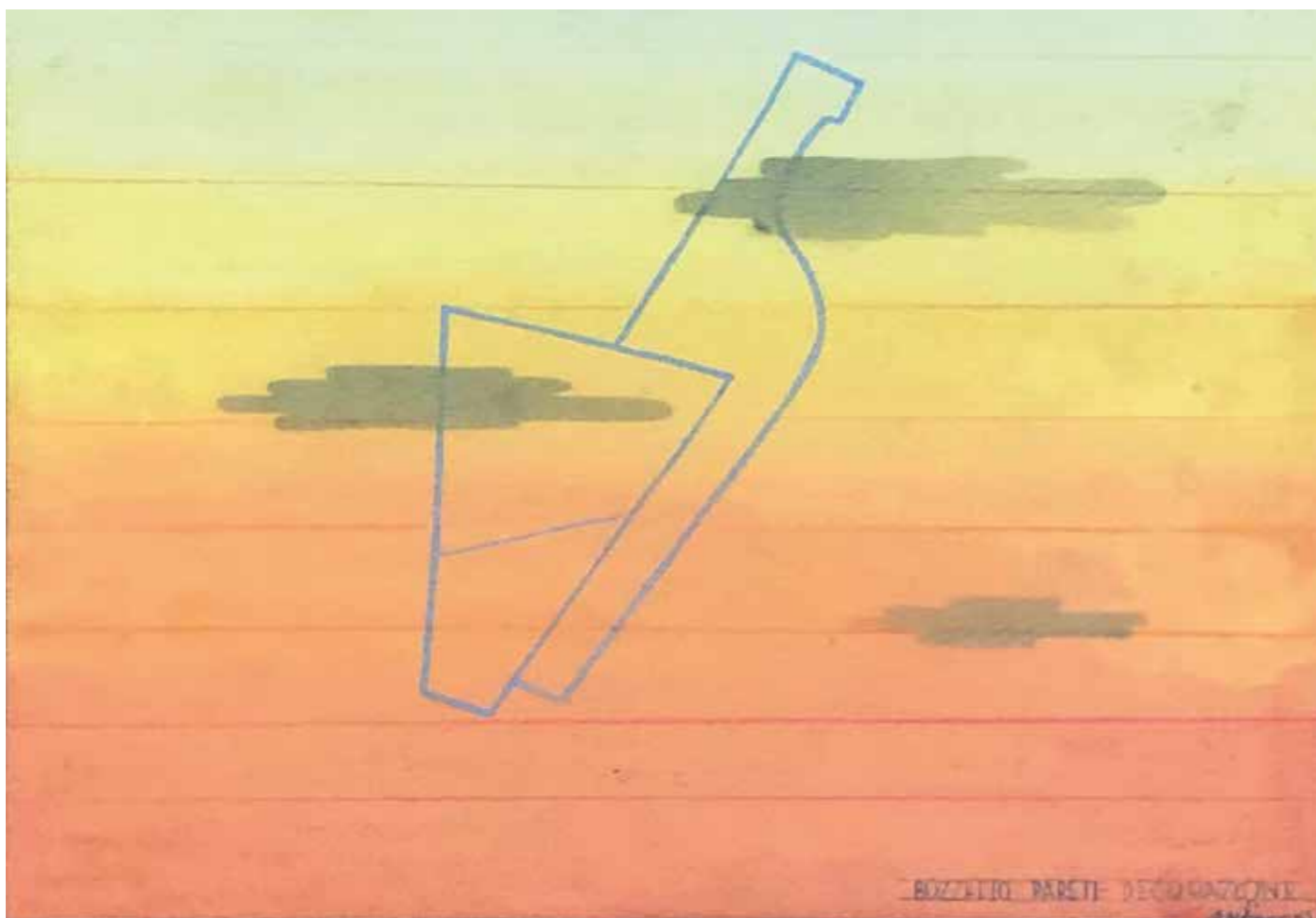
⁶ F. DEPERO, *Manifesto: arte pubblicitaria futurista*, in «Futurismo», Roma, anno I, n. 2, giugno 1932, p. 4; in esso scriveva: “[...] l’arte dell’avvenire sarà potentemente pubblicitaria [...] l’arte della pubblicità è un’arte decisamente colorata, obbligata alla sintesi – arte fascinatrice che audacemente si piazzò sui muri sulle facciate dei palazzi, nelle vetrine, nei treni, sui pavimenti delle strade”.

⁷ *Raid aereo in dirigibile*, in «La Vedetta», maggio 1920 citato in L. COLLARILE, *Fedele Azari. Vita simultanea futurista*, Museo Aeronautico G. Caproni, Trento 1992, p. 14.



4. Tullio D'Albisola,
Boccale policentrico.
Fobia anti imitativa di Tullio,
Casa Giuseppe Mazzotti,
Albisola 1930
The Mitchell Wolfson, Jr., Collection,
Genoa – Miami,
in comodato presso Wolfsoniana –
Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura,
Genova

5. Cesare Andreoni,
Bozzetto pareti - Decorazioni,
1930-1932,
Trust Collezione Francesco Tacchini,
in comodato presso Palazzo Ducale
Fondazione per la Cultura,
Genova



necessariamente forme linguistiche moderniste e presentavano un variegato eclettismo. A parte le opere contraddistinte da rimandi più tradizionali, come nel caso dell'arazzo *Betsabea al bagno* (1929-1931) (vedi p. 56 foto 7), Andreoni adattò comunque in genere i suoi prodotti a un gusto tardo liberty o alle geometriche stilizzazioni formali dell'art déco, di cui condivise i più ricorrenti modelli iconografici, come nel caso dell'arazzo *Il Ficus* o *Il fico d'india* (1929-1931) (vedi p.56 foto 8).

Tale impostazione linguistica corrispondeva alla comune tendenza dell'epoca ad addomesticare, nella contaminazione di diverse modalità espressive, le più sperimentali inclinazioni dell'avanguardia, conservando tuttavia una presa diretta sulla contemporaneità, come esemplarmente esposto da Bolaffio in un articolo sulle creazioni di Andreoni: “[...] una fantasmagoria di cuscini dai colori smaglianti [...] Animali, specie di uccelli, pavoni, cani, gatti, per quanto stilizzati ‘stile novecento’ perfettamente riconoscibili, fiori dalle tinte morbide o sgargianti. Ed ancora originali scenette con figurine settecentesche o arcaiche, mentre altri cuscini riproducono schematicamente scene della vita moderna”⁸.

Una simile inclinazione espressiva si può ritrovare anche in alcune coeve esperienze della ceramica di Albisola, nelle quali l'ispirazione di matrice futurista si integrava al gusto novecento e déco, come nel caso dei graziosi animaletti disegnati da Nino Strada per la manifattura Mazzotti o delle buffe invenzioni faunistiche di Bruno Munari, che tra il 1932 e il 1933 produsse alcune sculture-oggetto in ceramica, la cui ironica natura meccanizzata mirava a desacralizzare la celebrazione futurista della modernità e della macchina. E un'analogia impostazione estetica si può riscontrare pure nelle opere di Tullio d'Albisola: in particolare nel gusto vernacolare dei presepi o nella deformazione primitivista dei suoi boccali policentrici. (foto 4)

Andreoni presentò sue creazioni “applicate alla moda e all'arredo” alla *Prima Esposizione Nazionale dell'Alto Adige*, inaugurata il 10 agosto 1929 a Bolzano, in un contesto nel quale si è supposto potesse essere stato segnalato da Fortunato Depero⁹, che nel 1921 aveva peraltro tenuto a Milano, presso la Galleria Centrale d'arte, la grande mostra personale *Depero e la sua casa d'arte*. E il riscontro di un suo duraturo legame d'amicizia con Depero si ritrova in alcune lettere dell'immediato dopoguerra e nel biglietto di condoglianze inviato a Rosetta il 30 novembre 1960, in occasione della morte del futurista trentino¹⁰.

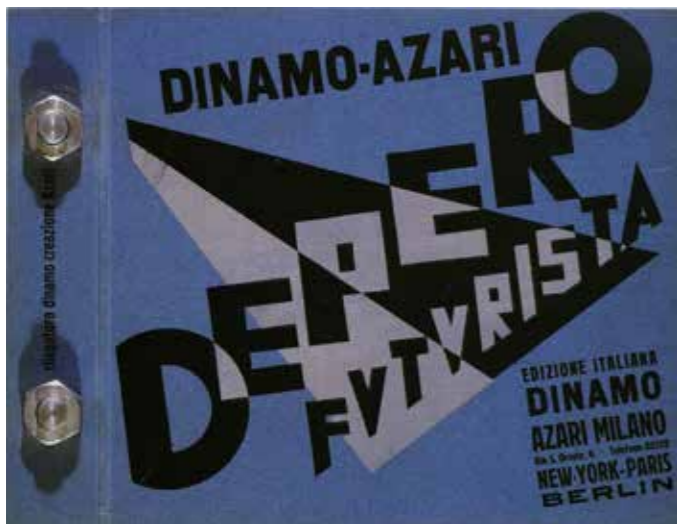
Andreoni espose nuovamente le creazioni della sua bottega in occasione della *Mostra futurista architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, allestita nell'ottobre del 1930 alla Galleria Pesaro di Milano dove, oltre a dipinti e bozzetti per decorazioni di bar, presentò, insieme a Tullio d'Albisola e Bruno Munari, arazzi, cuscini, bambole, metalli e oggetti futuristi; nel giugno del 1933 prese infine parte alla mostra *Omaggio futurista a Umberto Boccioni* con dipinti, quadri botanici, arazzi e cuscini. (foto 5)

Questo significativo impegno nel campo del protodesign è confermato anche dalle sue sperimentali

⁸ M. BOLAFFIO, *Cuscini d'arte*, in «La casa ideale», Milano, anno II, n. 2, 29 giugno-29 settembre 1929, p. 23.

⁹ A. PANSERA, “*Creazioni d'arte*”: la bottega di Cesare Andreoni, in *Cesare Andreoni Artista, artigiano, protodesigner*, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, Bolis Editore, Bergamo 1992, p. 77.

¹⁰ La citata corrispondenza è conservata presso il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Fortunato Depero dell'Archivio del '900. Colgo qui l'occasione per ringraziare Federico Zanoner, conservatore dell'Archivio del '900, per il suo prezioso supporto alla mia ricerca. Andreoni è citato in una lettera di Gianni Mattioli a Depero del 3.9.1945 (Dep. 3.1.34.28); si veda anche lettera del 7.1.1946 dell'Editoriale Ultra a Depero, a firma da attribuirsi ad Andreoni, in cui si ringrazia per il materiale inviato per un Dizionario delle arti figurative italiane (Dep. 5.38.13); lettera di Andreoni a Depero del 8.4.1955[1955] in cui si cita Mattioli (Dep 3.2.41.30); lettera di Andreoni a Rosetta (Amadori Depero) del 30.11.1960 (Dep.3.2.29.17).



6. Fortunato Depero,
Edizione italiana Dinamo Azari, Milano,
Depero Futurista, 1927
Archivio MITA – Nervi di M.A. Ponis,
in comodato presso Wolfsoniana -
Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura,
Genova



7. Fortunato Depero,
Numeri.
Bozzetto per tappeto, 1927
Archivio MITA – Nervi di M.A. Ponis,
in comodato presso Wolfsoniana -
Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura,
Genova



8. Domenico Guerello,
Calma argentea.
Ritratto di Alma Fidora, 1922
Galleria d'Arte Moderna, Genova.

incursioni nella progettazione di arredi, documentate da bozzetti e grafiche promozionali per mobili lombardi¹¹ o dalla serie di mobili d'impianto funzionale che disegnò intorno alla metà degli anni Trenta per la sua abitazione.

Tale inclinazione al progetto d'arte totale appare contigua ad altre coeve esperienze sviluppatasi all'interno o a margine del Futurismo: in primo luogo all'attività artistica e imprenditoriale di Fedele Azari, la cui "Dinamo Azari Officina d'arte", fondata nel 1927 a Milano, ma idealmente proiettata verso un mercato internazionale (come indicato dalle previste aperture di filiali a Berlino, Parigi e New York), pubblicò lo stesso anno il celebre volume imbullonato Depero Futurista che, nella sua innovativa veste grafica, decretò la definitiva tangenza espressiva tra l'estetica futurista e l'arte pubblicitaria. (foto 6) Una copia di tale pubblicazione con dedica autografa è conservata presso l'archivio della MITA¹², fondata nel 1926 a Nervi da Mario Alberto Ponis, a conferma del triangolare rapporto di collaborazione tra Azari, l'imprenditore genovese e Depero che, prima della sua partenza per New York, realizzò per tale manifattura diversi studi per tappeti¹³. (foto 7)

In questo ambito di sintesi artistica tra pittura e artigianato, direttrici di ricerca tangenti alle esperienze di Andreoni si possono ravvisare anche nell'attività di Marcello Nizzoli, che già nei primi anni dieci disegnava bozzetti per cuscini, scialli e arazzi realizzati poi a ricamo dalla sorella Matilde, e in quella di Alma Fidora, moglie del critico Ugo Nebbia la quale, ritratta in un suggestivo dipinto di Domenico Guerello, (foto 8) fu autrice di stoffe, scialli, pannelli ricamati, cuscini, abiti e ventagli e collaborò anche, nell'ambito della produzione di vetri, con la Venini di Venezia, realizzando per la Società Artistica Vetraria di Altare un servizio di bicchieri in vetro azzurrino, utilizzati nel Caffè e mescita con birreria all'aperto della VI Triennale di Milano del 1936¹⁴.

Consonanze espressive e operative con la ricerca di Andreoni si possono inoltre ravvisare nei tessuti e nei capi d'abbigliamento di Anita Pittoni¹⁵, (foto 9 a-b-c) una tra le più straordinarie interpreti del rinnovamento in Italia nel campo della moda, e nei metalli del triestino Ugo Carà, (foto 10) che nei suoi oggetti di design integrò motivi futuristi con riferimenti alla cultura progettuale del Bauhaus¹⁶. Un'evidente tangenza formale e di gusto si riscontra poi tra gli accessori femminili di Andreoni e gli studi di moda disegnati da Thayaht sin dal 1918 per la celebre couturier parigina Madeleine Vionnet¹⁷.

¹¹ Si vedano i dépliant realizzati nel 1935 per Tripler - Bottega del Divano di Milano; G. Fasani di Milano e Valtorta di Lissone.

¹² "Caro Ponis auguro che i tappeti Depero-Ponis abbiano immediato successo e rapida reciproca fortuna con la + viva simpatia Fortunato Depero Rovereto 16.12.1927" (Archivio MITA – Nervi di M.A. Ponis, in comodato presso Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova, GF2000.2.522).

¹³ Sul rapporto di collaborazione tra Ponis, Azari e Depero vedi M. Fochessati, «Questi benedetti artisti». *Dal futurismo all'informale: la MITA tra avanguardia artistica e design*, in *La trama dell'arte. Arte e design nella produzione della MITA*, a cura di M. FOCHESSATI - G. Franzone, catalogo della mostra, Sagep, Genova 2016, pp. 44-49. Non è invece documentata in archivio alcuna collaborazione di Andreoni con la MITA.

¹⁴ *Guida della sesta Triennale*, a cura di A. Pica, II. ed., Milano 1936, p.115; vedi anche S. BARISIONE, *Ceramisti d'eccezione*, in *Parole e immagini futuriste dalla Collezione Wolfson*, a cura di S. Barisione - M. Fochessati - G. Franzone, catalogo della mostra, New York-San Francisco-Genova 2001, p. 75; *Il Museo dell'Arte Vetraria Altarese*, a cura di Mt. Chirico, Tipografia Bacchetta, Albenga 2009, p. 65.

¹⁵ Vedi *Anita Pittoni. Straccetti d'arte*, a cura di M. Cammarata, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1999.

¹⁶ Vedi *Ugo Carà. Arte architettura design 1926-1963*, a cura di M. Masau Dan – L. Michelli, catalogo della mostra, Comunicarte, Trieste 2003.

¹⁷ Vedi *Thayaht futurista irregolare*, a cura di D. Fonti, catalogo della mostra, Skira, Milano 2005; *Thayaht. Un futurista eccentrico*, a cura di D. Fonti, catalogo della mostra, Manfredi Edizioni, Imola 2017.



9 a-b-c. Anita Pittoni,
*Album con bozzetti di moda
e per cuscini e tessuti*,
s.d. (1930-32),
Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione
per la Cultura,
Genova (GX1989.47)



10. Ugo Carà,
Portafiori e ciotola,
1931-1933
The Mitchell Wolfson Jr. Private Collection,
Genova - Miami,
in comodato presso Wolfsoniana -
Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura,
Genova



11. Enrico Prampolini,
Stazione per aeroporto civile,
V Triennale di Milano 1933,
da estratto «Natura», Milano 1933
Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione
per la Cultura,
Genova (GF1993.2.300)

Fondamentale risultò infine l'incontro nel 1929 con Ivanhoe Gambini, con il quale continuò a collaborare anche nel dopoguerra, come documentato dal condiviso progetto di allestimento per gli stand delle *Mostre del tessile* di Busto Arsizio nel corso del decennio Cinquanta. Nel campo del design del tessuto Andreoni partecipò peraltro con undici studi al concorso internazionale per tessuti stampati per l'arredamento, organizzato nel 1954 nell'ambito della X Triennale dalla ditta SOCOTA (Società Commerciale Tessuti Artistici) di Milano.

Passando adesso ad analizzare più nello specifico il percorso futurista di Andreoni, la sua prima uscita espositiva col movimento di Marinetti fu siglata nel 1930 dalla sua partecipazione alla XVII Biennale di Venezia¹⁸, dove espose dipinti ancora influenzati dal culto per la macchina che nel 1923 aveva ispirato il *Manifesto dell'arte meccanica* di Enrico Prampolini, Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi; un'impostazione estetica che rimandava alle sue coeve prove nel campo della grafica pubblicitaria, come documentato dalla réclame del 1930 per la Citroën italiana¹⁹ (vedi p.92 foto 22) e da successive pubblicità quali Asso Avio (vedi p.92 foto 25) e Oleoblitz (vedi p.92 foto 21) del 1935.

In quest'epoca, tuttavia, la compagine futurista aveva iniziato ad abbandonare l'approccio utopistico che aveva in precedenza contraddistinto l'attività del movimento e a sviluppare una diretta presa di coscienza di quella che Enrico Crispolti ha definito "realtà sopravvenuta"²⁰. All'interno della galassia futurista si vennero così a costituire alcuni gruppi che, proponendo una più articolata e operativa applicazione dei postulati della *Ricostruzione futurista dell'universo*, si predisposero a mettere in atto l'aspirazione del movimento a gestire l'arte pubblica del regime attraverso gli innovativi indirizzi estetici e procedurali dell'aeropittura e della plastica murale. Tra questi movimenti emergenti si distinse il gruppo dei giovani futuristi milanesi di cui Andreoni condivise le principali iniziative espositive, aderendo anche nel giugno del 1930 al Gruppo Radiofuturista, costituitosi a Varese e composto da Munari, Gianfranco Merli, Mario Duse, Gambini e Strada²¹.

Dal 1931, anno della sua mostra personale a Genova alla Galleria Giovani Artisti, Andreoni partecipò inoltre a tutte le più importanti esposizioni di aeropittura in Italia e all'estero²². Nel 1933 fu quindi invitato a collaborare – nell'ambito della V Triennale di Milano, dove era presente anche nella sezione del Padiglione della Stampa e delle Arti Grafiche progettato da Luciano Baldessari – al progetto di Prampolini per una Stazione per aeroporto. (foto 11) Per tale padiglione che, con una pianta dalla forma dinamica, si disponeva su tre assi, costituiti da un corpo centrale cilindrico nel quale erano alloggiati il bar e la sala d'attesa e da due blocchi parallelepipedi, che ospitavano i servizi accessori,

¹⁸ Vedi C. ANDREONI, *La Biennale di Venezia*, in «La casa ideale», Milano, anno III, n. 7, 29 marzo - 29 giugno 1930. pp. 47-48.

¹⁹ Pubblicità in «Moto Nautica», anno II, n. 4, 1930.

²⁰ E. CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 283.

²¹ Andreoni espone insieme a Munari, Ricas, Duse, Manzoni, Furlan, Scaini, Boschini, Asinari, Frisone, Negri e Regina alla *Mostra di aeropittura, pittura, plastica, polimaterici e tavole parolibere del gruppo futurista di Milano* (Libreria Bolaffio, Milano, luglio 1933), e prese parte all'esposizione *Scelta futuristi venticinquenni. Omaggio dei futuristi venticinquenni al venticinquennio del futurismo* (Galleria delle Tre arti, Milano, marzo 1934) che segnò un'importante affermazione del gruppo milanese sulla scena artistica futurista.

²² Si ricordano tra le altre: *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia*, Milano 1931; *I mostra internazionale d'arte coloniale*, Roma 1931; *Mostra futurista di pittura, scultura e arte decorativa*, Chiavari 1931; *Enrico Prampolini et les aéropaintres futuristes italiens*, Parigi, 1932; *XVIII Esposizione Biennale Internazionale*, Venezia, 1932; *Mostra dei futuristi italiani (aeropittura)*, Atene 1933; *Mostra Nazionale d'Arte Futurista*, Livorno 1933; *Les aéropaintres futuristes italiens*, Nizza 1934; *Les futuristes italiens*, Parigi 1935; *XIX Esposizione Biennale Internazionale*, Venezia 1934; *XX Biennale Internazionale*, Venezia 1936; *XXI Biennale Internazionale*, Venezia 1938; *Mostra nazionale di aeropittura*, Cagliari 1939.



12. Cesare Andreoni,
*Stazione per aeroporto civile -
 Sala dogana e bagagli,*
 V Triennale di Milano 1933,
 da estratto «Natura»,
 Milano 1933
 Wolfsonian - Palazzo Ducale Fondazione
 per la Cultura, Genova (GF1993.2.300)

13. Cesare Andreoni,
Decorazione aeroporto, 1933 c.
 Collezione privata, Genova



Andreoni era stato incaricato di eseguire il dipinto murale per lo spazio Dogana e bagagli²³ (foto 12-13). Per il suo intervento utilizzò il Silexore, materiale a base di silicati e pietrificanti che, prodotto dagli stabilimenti Van Malderen, fu adoperato assieme al Silexine per i rivestimenti e le tinteggiature di tutti gli ambienti anche dagli altri futuristi coinvolti nel progetto: Depero, Dottori, Fillia, Oriani, Munari, Ricas e Duse. Con brillante strategia di sostegno alla politica autarchica del regime, nella stazione aeroportuale futurista furono infatti ampiamente impiegati i nuovi materiali industriali: la masonite per i rivestimenti; il linoleum per i pavimenti; l'Eraclit, isolante termoacustico, per le coperture esterne e la lega in alluminio Anticorodal per gli infissi.

Riguardo alla promozione dei nuovi materiali autarchici da parte dei futuristi, è opportuno ricordare che Andreoni, in occasione della Fiera di Padova del 1934, progettò l'allestimento del padiglione della Ditta Feltrinelli Masonite e negli anni successivi realizzò diverse réclame di materiali autarchici, come il Populit (1937-38) e la Masonite (1939) (vedi p. 90 foto 18; 19), adottando un'impostazione grafica affine a quella di coeve e analoghe pubblicità di Franco Grignani (foto 14) e Luigi Veronesi. (foto 15)

Sempre nel 1933 collaborò con Prampolini e Fillia alla realizzazione dei mosaici ceramici bordati in alluminio prodotti dalla Ceramica Ligure negli stabilimenti di Ponzano Magra per il nuovo Palazzo delle Poste della Spezia di Angiolo Mazzoni. (foto 16) Andreoni, che raffigurò l'edificio nel suo dipinto *La Spezia*, esposto alla mostra del *Premio del Golfo*, allestita in autunno presso la Casa d'arte²⁴, riportò in scala reale insieme a Renato Righetti gli studi dei due futuristi. E in una lettera a Tullio d'Albisola del 5 settembre, annotava infatti: "di ritorno oggi dalla Spezia, dove da dieci giorni la mia permanenza si è prolungata per quasi un mesetto". Nella stessa missiva riportava anche alcune considerazioni sulle difficoltà notificategli da Tullio riguardo alla riproduzione in ceramica di fantocci in stoffa da lui disegnati e faceva riferimento a un pannello in ceramica realizzato per un certo Paracchini²⁵.

Nel 1934 Andreoni partecipò quindi alla Mostra di Plastica Murale di Genova attraverso la quale i futuristi provarono a "[...] a liberare l'artista dalla vecchia concezione del quadro da cavalletto estraneo alla vita, per rendere [...] il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito, dotando così gli edifici fascisti della loro plastica murale"²⁶. L'esposizione – accompagnata dal testo programmatico *Un Manifesto Polemico. La Plastica Murale Futurista*, firmato anche da Andreoni, presentava un carattere prevalentemente "pragmatico", finalizzato alla concreta realizzazione di specifici interventi artistici per pareti o ambienti di "costruzioni fasciste"²⁷. Andreoni, che prese parte alla mostra con i progetti per un ufficio turismo nella sezione *Stazioni* e due bozzetti per caserme nella sezione

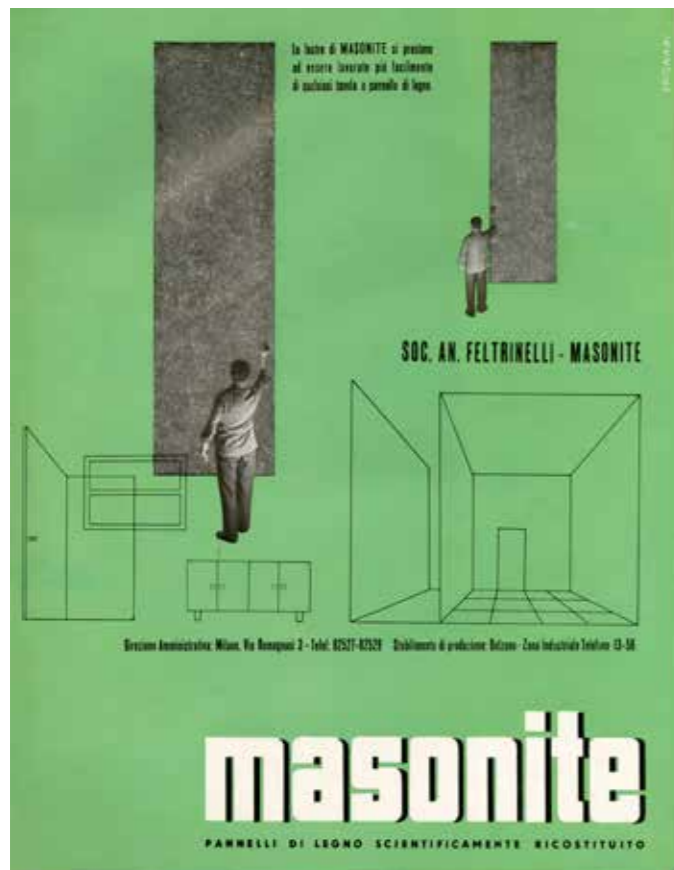
²³ Vedi M. FOCHESATI, *Terminal for a Civilian Airport: The Pavilion of the Futurist Movement at the Triennial*, in *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, a cura di V. Greene, catalogo della mostra, *Guggenheim Museum*, New York 2014, pp. 309-311.

²⁴ Vedi M. RATTI, *Cromatismo architettonico e plastiche murali. Fillia e Prampolini artisti per Angiolo Mazzoni*, in *Futurismi. Aeropittura aeropoesia architettura nel Golfo della Spezia*, catalogo della mostra, Carispe, La Spezia 2007, pp. 101-108. In una sua lettera a Tullio del 24.9.1959 (conservata nell'Archivio Tullio d'Albisola, Albissola Marina, che qui ringrazio per la consueta disponibilità alla collaborazione), in cui elencava la sua attività in Liguria, Andreoni ricordava di aver conseguito il Premio della Presidenza del Consiglio dei ministri, notizia non riportata nel catalogo della mostra.

²⁵ Lettera di Andreoni a Tullio del 5.9.1993 (Archivio Tullio d'Albisola, Albissola Marina). A tale pannello si fa riferimento anche in una sua precedente lettera a Tullio del 2.7.1933 (Archivio Tullio d'Albisola, Albissola Marina), nella quale si annunciava la messa in opera di piastrelle per il signor Paracchini e si faceva riferimento a Prampolini, autore forse del progetto.

²⁶ In «Stile Futurista», Torino, anno I, n. 1, luglio 1934, p. 11.

²⁷ F. T. MARINETTI, *Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista*, in «Stile Futurista», Torino, anno I, n. 2, agosto 1934, p. 5.



14. Franco Grignani,
Soc. An. Feltrinelli Masonite,
da A. Pavolini, G. Ponti,
Le arti in Italia, Edizioni Domus,
Milano 1938
Wolfsoniana - Palazzo Ducale
Fondazione per la Cultura,
Genova



15. Luigi Veronesi,
Linoleum. Il pavimento d'oggi, da G. Ponti, L. Sinisgalli, *Italiani*,
Editoriale Domus, Milano 1937
Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione
per la Cultura, Genova

Caserme M.V.S.N., espose nel settore *Costruzioni sportive* il bozzetto e il particolare al vero della decorazione *Nuotatori*²⁸ (vedi p.43 foto 17). Tale opera, eseguita dalla Ditta Monti-Civer e successivamente collocata nella piscina comunale di Busto Arsizio, inaugurata nel 1939, fu distrutta nel dopoguerra. Sempre per la stessa ditta aveva peraltro già eseguito tra il 1932 e il 1934 tre bozzetti per una fontana-mosaico, che rientravano all'interno di una serie di studi di carattere architettonico realizzati a cavallo tra gli anni Venti e Trenta.

Due altre collaborazioni con Prampolini segnarono la sua attività nel campo della decorazione di interni: in occasione della VI Triennale del 1936 Andreoni partecipò con Enrico Kaneclin e Luigi Veronesi all'esecuzione delle decorazioni murali della scala e della galleria della *Mostra della Scenotecnica teatrale italiana e straniera*, di cui Prampolini (curatore della sezione straniera) aveva progettato l'allestimento architettonico²⁹. Nel 1936 collaborò invece agli apparati decorativi della Sala di Rappresentanza del Palazzo Podestarile di Aprilia, progettato da Concezio Petrucci³⁰, che l'Opera Nazionale Combattenti aveva commissionato ad Angelo Celesia e a Prampolini, il quale nel progetto della sala coinvolse diversi futuristi: Cesare Andreoni, Alfredo Gauro Ambrosi e Gerardo Dottori per gli intarsi in legno eseguiti dalla Ditta Borsani, Renato di Bosso e Mino Rosso per i rilievi e le sculture. Tale sala, di cui fu esposta prima della effettiva realizzazione una riproduzione alla VI Triennale del 1936³¹, venne interamente distrutta nel 1945, durante lo sbarco di Anzio, dai bombardamenti alleati.

Nel 1936 partecipò anche alla *II Mostra di Plastica Murale per l'edilizia fascista in Italia e in Africa* che, allestita a novembre ai Mercati Traianei di Roma, prevedeva due concorsi a cui si poteva partecipare individualmente o in gruppo, utilizzando "tutti i materiali" e "tutte le tecniche"³². Insieme ad Augusto Favalli³³ espose *Visitate l'Italia*, un intarsio di marmi colorati d'Italia per il Ministero delle Comunicazioni, realizzato dalla ditta G. Fiaschi di Marina di Pietrasanta.

Allineato alle dinamiche e alle strategie del movimento futurista, Andreoni si era nel frattempo avvicinato, in campo pittorico, a istanze stilistiche di matrice astratta e nel 1938 aveva esposto alla mostra *Dopo il Novecento*³⁴; mentre nel 1939 aveva partecipato, nell'ambito della Terza Quadriennale di Roma, alla *Mostra futurista di aeropittori e aeroscultori*³⁵. Durante questa fase di ricerca, in cui condivise il confronto allora in atto tra futuristi e astrattisti, collaborò, in occasione della



²⁸ Nella citata lettera a Tullio del 24.9.1959 ricordava di aver vinto due premi per una vetrata e un mosaico polimaterico.

²⁹ *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 67.

³⁰ Si veda C. F. CARLI, *Artisti e arredo della sala di rappresentanza del Palazzo Podestarile di Enrico Prampolini e altri Futuristi*, in *Aprilia: città della terra: arte, architettura, urbanistica* a cura di G. Papi, Gangemi, Roma 2005, pp.120-123.

³¹ *Guida della sesta Triennale*, cit., p. 158.

³² Vedi *Concorsi di plastica murale*, in *2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa*, catalogo della mostra, Edizioni futuriste di 'Poesia', Milano 1936, pp. 11-13; vedi anche *Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista*, in «Stile Futurista», Torino, anno II, n. 8-9, luglio 1935, p. 8.

³³ Originario di Milano, fu attivo a Roma dove si dedicò alla scenografia e collaborò con Domenico Belli per la realizzazione di decorazioni murali e cartelloni pubblicitari.

³⁴ La mostra curata in dicembre da Franco Ciliberti e Raffaele Giolli alla Galleria Sant'Andrea di Milano sancì il legame tra futuristi e astrattisti. Andreoni espose a fianco, tra gli altri, di Crali, Munari, Prampolini, Ricas, Soldati, Ghiringhelli, Reggiani, Licini, Magnelli, Rho, Radice e Veronesi.

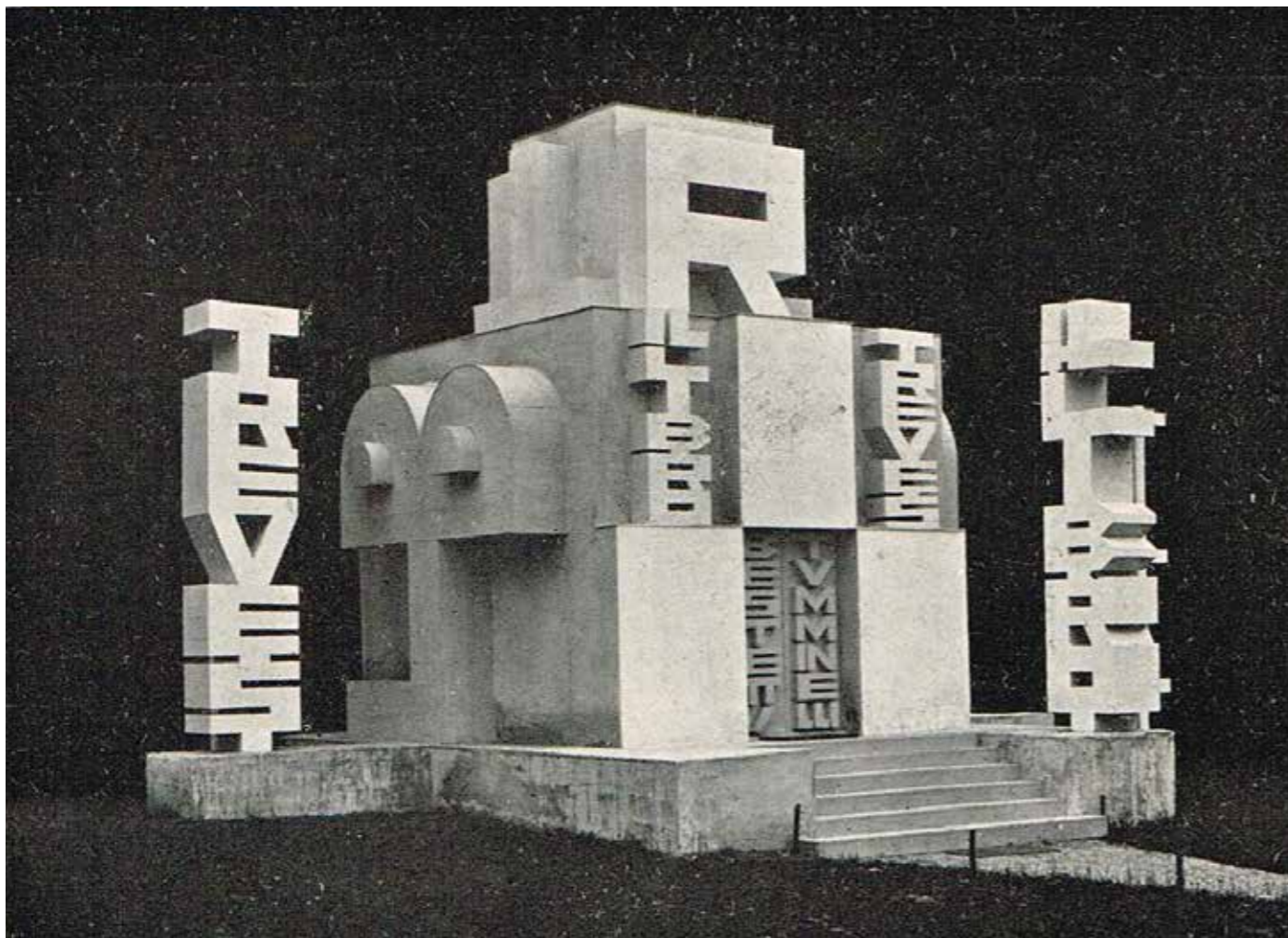
³⁵ La compartecipazione di futuristi e astrattisti alla mostra, alla quale Andreoni espose due aeropitture, è confermata dalla presenza di Licini, Radice, Rho e Soldati.



16. Enrico Prampolini, Fillia
(Luigi Colombo),
Mosaici ceramici per il Palazzo delle Poste.
La Spezia, 1933
Archivio dell'Istituzione
per i Servizi Culturali
del Comune della Spezia

VII Triennale di Milano del 1940, al progetto di allestimento di Prampolini per l'*Ufficio Turistico*. L'ordinamento della sala, decorata con la plastica murale polimaterica *Visione cosmica*, collocata su una parete curva presso la porta di uscita³⁶, prevedeva che tali spazi ospitassero dei servizi attivi durante la mostra con funzioni di timbratura dei biglietti ferroviari, di informazioni e ordinazioni fotografiche, realizzando così, anche se su scala ridotta e per un temporaneo periodo di tempo, l'ambizione futurista di improntare con il proprio linguaggio e la propria estetica le nuove realizzazioni architettoniche dell'Italia fascista.

³⁶ La descrizione dell'allestimento della sala è pubblicata in *VII Triennale di Milano. Guida*, S.A.M.E., Milano 1940, p. 36.



1. Fortunato Depero
Padiglione del Libro Treves,
 Bestetti-Tumminelli dal catalogo della
III Mostra Internazionale delle arti decorative di Monza 1927,
 p. 80

DALLA PUBBLICITÀ ALLA GRAFICA FUTURISTA: IL 'GRAFISMO' DI CESARE ANDREONI

Luciana Gunetti

Nella Milano degli anni Trenta si radicano le origini di una cultura moderna del progetto grafico. Tra gli avvenimenti di punta di quegli anni, che hanno fatto da sfondo al lavoro di Cesare Andreoni 'grafico' per mostre, riviste, aziende quando partecipava, attivamente come futurista alle Biennali, alle mostre della Galleria del Milione e alle Triennali, vi sono le relazioni *in nuce* emergenti dai suoi lavori che, ascrivibili all'*Arte Astratta non geometrica* e all'*Arte Astratta geometrica*, ci consentono di proporre una mappa di riferimento aperta. Una geografia fatta di territori – ambienti, scenografie, grafismi e oggetti – non solo inscrivibili in un ambito progettuale, industriale e formativo legato al gruppo futurista milanese, ma anche al contesto internazionale e in particolare a quello russo, francese e tedesco in cui la dinamica modernista, oscillante tra Arte meccanica e grafismo, si è dibattuta.

Alla *III Mostra Internazionale delle arti Decorative* alla Villa Reale di Monza (1927) la parabola delle attività espositive innovative includeva i bozzetti, le fotografie e i modelli di scenografie allestiti da artisti e registi russi come Meyerhold, Altman, i fratelli Stenberg nella Sezione dell'U.R.S.S. titolata *Sala del teatro*, al secondo piano della villa. Ma raggiunse il punto più alto con Fortunato Depero che allestì il padiglione del libro Treves e Bestetti-Tumminelli nel giardino, accanto alla fontana di Dario Viterbo, il bronzo di Lina Arpesani e i vasi della Richard Ginori.

Una "Superattrazione Architettonica"¹, come l'appellò lo stesso Depero, che nella didascalia del catalogo la definì "Architettura tipografica"². (foto 1)

Architettare gli spazi, dalle scenografie teatrali ai padiglioni, era stata la richiesta avanzata tra gli altri da Depero e Prampolini al direttore Marangoni, per "offrire una ambientazione congruente e degna agli insiemi di oggetti destinati ad essere 'rappresentati' nel e dal padiglione"³, già nel 1923 dopo la I Biennale. Ma sarà solo a Parigi all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* nel 1925 che al Grand Palais si potrà ammirare il reale sforzo del gruppo futurista, sulla via del modernismo applicato a un apparato di oggetti architettonici integrati, definibile con le parole di Raffaello Giolli, come sistema di "architetture viventi"⁴. Il pensiero di Balla, Depero, Prampolini si dipana, nel numero consacrato ai pittori futuristi della rivista «Noi»⁵ del 1925, a partire dal manifesto sull'Arte meccanica in cui declamano che "i manifesti le opere del Futurismo,

¹ F. DEPERO, *Depero futurista 1913-1927*, Dinamo Azari, Milano 1927.

² Nel *Catalogo ufficiale della III mostra internazionale delle arti decorative* del maggio-ottobre 1927 il padiglione di Depero chiude la sequenza delle tavole. Sempre nel 1927 l'annuncio pubblicitario di Tullio d'Albisola ci mostra il pensiero di Depero per la "Bottega del libro" e più in generale le sue idee sull'architettura dei padiglioni: "Lo stile che essi richiedono deve [...] essere suggerito dalle linee, dai colori, dalla costruzione degli oggetti che essi contengono e per i quali vengono costruiti".

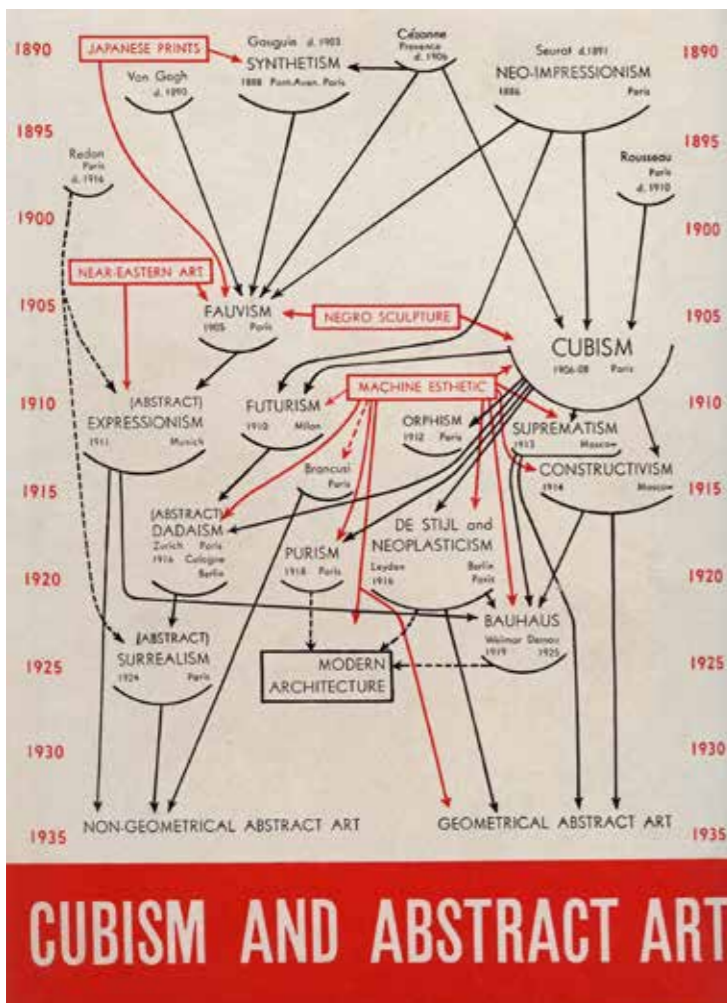
³ G. POLIN, *La Triennale di Milano 1923-1947. Allestimento, astrazione, contestualizzazione*, in «Rassegna (Allestimenti/Exhibit design)», Bologna 1982, giugno, n.10, p. 35.

⁴ RAFFAELLO GIOLLI parla di padiglioni come architetture viventi in *Tra Monza e Parigi*, «La Sera», Milano 10 giugno 1925, p.3.

⁵ Il manifesto è pubblicato per la prima volta su «Noi Rivista d'arte futurista» nel 1923 (vedi p.37 nota 10) e ripreso in francese due anni più tardi in occasione dell'esposizione parigina. Vedi E. PRAMPOLINI-I. PANNAGGI-V. PALADINI, *L'arte Meccanica. Manifesto futurista*, in «Noi Rivista d'arte futurista», Roma 1925, nn. 10-11-12, pp. 2-3.



2. Enrico Prampolini
Volantino pubblicitario
del padiglione del *Teatro Magnetico*,
1925



3. Alfred Barr,
Copertina del catalogo della mostra
Cubism and abstract art,
1936

pubblicati esposti e commentati in tutto il mondo, hanno spinto molti artisti geniali, italiani, francesi, olandesi, belgi, tedeschi e russi verso l'Arte meccanica", fino alle pagine della stessa rivista con le creazioni presentate a Parigi: dagli arazzi di Balla al modello di architettura teatrale futurista, Teatro Meccanico, di Prampolini. Le due stanze futuriste del Grand Palais con le proposte di Balla, Depero e Prampolini sono il primo luogo in cui i futuristi sperimentano 'l'architettare gli spazi' cercando di entrare a far parte di una comunità artistica internazionale che sarà altamente debitrice nei loro confronti, annoverandoli in futuro tra le principali matrici culturali di avanguardia con ricadute, come dice Crispolti, sia in una progettualità industriale che in una formatività comunicativa avanzata⁶. Non si parla ancora di grafismo, in quella esposizione, ma nella struttura architettonica raffigurante le lettere T e M, iniziali del Teatro Magnetico di Prampolini⁷, (foto 2) che conteneva due modelli e dominava una serie di oggetti legati al teatro – scenografie e maschere – di mobili e tappeti esposti, si incardina il tentativo più ardito di concretizzare i modelli del teatro futurista orientandoli ad una sintesi astratto/concreta applicata ad una forma superiore di tipografia.

Già nel 1924 sempre in «Noi» Prampolini scriveva, nel suo articolo *L'atmosfera scenica futurista*⁸ del triangolo magico (sintesi – plastica – dinamica), applicato alle tre differenti fisionomie della tecnica-scenica futurista: la scenosintesi (ambiente scenico bidimensionale – astrazione cromatica – superficie), la scenoplastica (ambiente scenico tridimensionale – astrazione plastica – volume), la scenodinamica (ambiente scenico quadridimensionale – astrazione dinamica – spazio).

Sia nel Teatro Magnetico (1925) che nel Padiglione del Libro (1927), sua diretta derivazione, si manifesta il tema dello spazio come scenico e architettonico insieme, come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo. Entrambi i progetti, che teorizzano nella terza dimensione i presupposti di Prampolini (sintesi – plastica – dinamica) e di Marinetti (paroliberismo e tipografia), creano una dicotomia tra invenzione e realizzazione che li rende effimeri/permanenti allo stesso tempo.

Come scrisse in maniera profetica Prampolini sempre nel *Numero speciale. Teatro e scena Futurista* di «Noi» il teatro poliespressivo futurista "sarà una centrale ultrapotente di forze astratte in giuoco [...]. Un centro di astrazione spirituale per la nuova religione dell'avvenire"⁹.

Si apre quindi l'ipotesi che il Futurismo come movimento d'avanguardia non solo sia connesso al filone astratto del dadaismo e del surrealismo, che confluisce nell'arte astratta non geometrica, come schematizzato da Alfred Barr nella copertina del catalogo per la mostra al Moma titolata *Cubism and abstract art* (1936), ma che sia diretto anche verso la scuola della Bauhaus per fare sponda sulla linea 'progressiva' dell'arte astratta geometrica. (foto 3)

Per comprendere questo passaggio può essere proficuo ricondurre l'attenzione al programma edito-

⁶ E. CRISPOLTI, *Anzitutto, anche se non soltanto pittore*, in *Cesare Andreoni Artista, artigiano, protodesigner*, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, Bolis Editore, Bergamo 1992, pp. 13- 20, sp. p.14.

⁷ Prampolini, nominato commissario per la sezione futurista del padiglione italiano, presenta il Teatro Magnetico e i tre modelli, che gli valsero il Gran premio della giuria per l'Arte Teatrale, che sintetizzano la sua idea di scena-soggetto che verrà ripresa da altre avanguardie, dal Bauhaus ai futuristi russi: una scena che non è mossa ma si muove, come una realtà plastica vivente, come organismo costituito da costruzioni cinetiche.

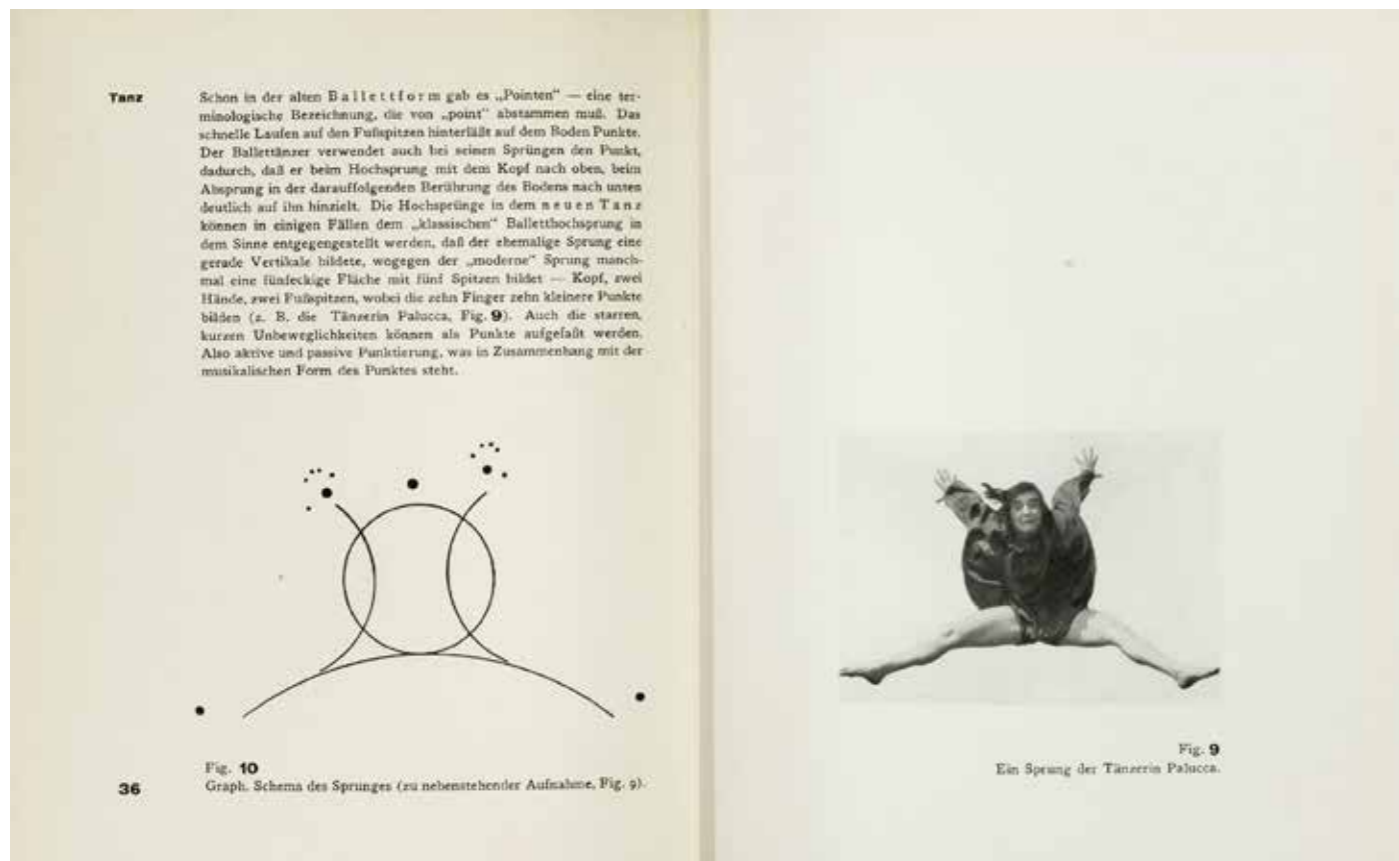
⁸ E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista*, in «Noi. Rivista d'arte futurista», *Numero speciale. Teatro e scena Futurista*, Roma 1924, nn. 6/7/8/9, pp. 6 - 7.

⁹ *Ibid*, p.7.



4. Cesare Andreoni
Le danzatrici,
 (1927-1928)
 Tempera su cartoncino, cm 14,6 x 34,6
 Collezione privata

5. La danzatrice Pelucca e lo schema geometrico
 del suo salto nella doppia pagina del volume
Punkt und Linie zu Fläche:
Beitrag zur Analyse der malerischen elemente
 di Wassily Kandinsky,
 1926



riale esteso – oltre cinquanta pubblicazioni – dei *Bauhaus Bücher*, curati da Walter Gropius e Lázlo Moholy-Nagy, in cui era previsto un volume a cura di Marinetti e Prampolini intitolato *Futurismus*, programmato dopo il 1927 e mai pubblicato, a dimostrazione delle consistenti dinamiche relazioni internazionali esistenti tra le tutte le avanguardie e la scuola di Weimar.

L'idea di divulgare attraverso il parolibero e lo spazio scenico polidimensionale il Futurismo era *in nuce* a metà anni Venti da parte di progettisti e maestri internazionali attenti, e in parallelo gli stessi artisti futuristi partecipano alle grandi esposizioni internazionali come quella di Parigi e alle Biennali di Monza con l'intento di produrre un'arte collettiva: un'arte fatta di interazioni spaziali.

Le stesse interazioni che, dall'architettare gli spazi fino all'architettare le pagine, si intessono nel caso di Depero – dai padiglioni al *Numero unico futurista Campari* – e per Prampolini si dipanano dal teatro polidimensionale alla plastica murale, ai polimaterici.

Affronteremo per Cesare Andreoni, che collaborerà con Prampolini sulla terza dimensione alla V, VI e VII Triennale¹⁰ e con Enrico Bona sulla sperimentazione di impaginati per riviste, annunci e pubblicità, un percorso di lettura critica inverso, simile a quello proposto da Prampolini: Spazio – Volumi – Superfici.

Se rileggiamo la polifonia dei lavori di Andreoni con questa triade, scopriamo che a partire da questa suggestione alcuni suoi quadri, come *Le danzatrici* (foto 4) e *Danzatrici in tondo* entrambi del 1927-28, possono essere posti in relazione con la fotografia della danzatrice Pelucca e con lo schema geometrico del suo salto, entrambi pubblicati nella doppia pagina del volume *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen elemente* di Wassily Kandinsky¹¹. (foto 5)

La scena si identifica nell'azione in movimento e qui l'equazione teatro-vita diventa un evento spettacolare, totale e polifonico, che testimonia lo straripamento dell'arte nella vita. Possiamo affermare che Andreoni sia perciò un futurista ma anche un astrattista, come Kandinsky¹² che va al concreto, alla concretezza dell'origine. Questo nell'architettura degli spazi pittorici.

Per 'architettare le pagine' solo con la pubblicazione di *Neue Typographie* nel 1928 un tipografo Jan Tschichold attribuirà non a un tecnico ma al poeta F.T. Marinetti il passaggio dalla Tipografia Ornamentale a quella Funzionale. In Italia Tschichold pubblicherà un articolo a firma Giovanni T, sulla rivista «Graphicus» nel 1933, intitolato *La Nuova Tipografia*, che sancirà il passaggio dalle architetture tipografiche allo spazio della scrittura e delle immagini di matrice funzionalista per riviste italiane come la «Casabella» di Pagano e Persico.

Studiosi contemporanei come Jeffrey Schnapp e Paolo Rusconi che hanno affrontato studi su Cesare

¹⁰ Andreoni realizza decori per la *Stazione per aeroporto civile. Padiglione del movimento futurista alla Triennale* curata da Prampolini nel 1933, poi alla VI Triennale del 1936 alla *Mostra Internazionale scenotecnica Teatrale* di Prampolini presenta il modello della scenografia per *Vulcani* di Marinetti. E infine alla VII Triennale del 1940 Prampolini e Andreoni firmano insieme il progetto per *l'Ufficio del Turismo*.

¹¹ W. KANDINSKY, *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen elemente*, Albert Langen Verlag, München 1926.

¹² Nel numero 27 del «Bollettino della Galleria del Milione», Milano 1934, maggio-aprile in copertina è pubblicata un'opera di Kandinsky, per celebrare la mostra alla galleria intitolata *Kandinsky 45 acquarelli e 30 disegni dal 1924 al 1933 per la prima volta in Italia*.



6. Sezione 15 *Meccanica Fina* dal catalogo ufficiale della *Mostra di Leonardo Da Vinci e delle invenzioni italiane*, 1939, p. 205



7. Articolo di Guido Modiano, *Un posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, in «Campo Grafico», Milano 1939, marzo-maggio, n. 3-5

Cavanna¹³ e Guido Modiano¹⁴, rivalutando ed esplorando il ruolo centrale di questi tipografi italiani, ci consentono di rileggere sotto una luce diversa gli articoli pubblicati nel numero doppio di «Campo Grafico Aereopuerto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria»¹⁵, curato nel 1939 da F.T. Marinetti ed Enrico Bona e pubblicato nel 1940, e in particolare di interessarci a Modiano, tipografo chiamato dai futuristi in quella rivista “di tecnica ed estetica grafica”, per argomentare il tema del ‘grafismo’ nella terza dimensione.

Siamo partiti dallo spazio dell’architettura tipografica e scenodinamica di Depero e Prampolini per giungere al grafismo negli allestimenti raccontati da Guido Modiano in «Campo Grafico».

Prima però focalizziamoci sull’articolo di Pino Masnata *La vittoria delle parole in libertà* in cui scrive che Leonardo da Vinci cercava la simultaneità nella poesia del suo tempo e che le parole in libertà futuriste nella loro formula di tavola parolibera “hanno risolto il problema lirico di Leonardo Da Vinci [...] i pittori futuristi [...] hanno imposto e impongono le tavole parolelibere nelle pareti delle mostre e nei cartelloni pubblicitari”¹⁶.

Masnata passa virtualmente il testimone a Modiano che nel suo articolo *Un posteggio ed una vetrina, nel commento di un tipografo*¹⁷ descriverà, della grande mostra *Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane* in Triennale sempre nel 1939, una parete pubblicitaria curata da Leonardo Sinigalli e Giovanni Pintori, esposta nella sezione intitolata *Meccanica fina*, e definita “il posteggio alla Mostra Leonardesca” da Modiano esaltandone il nuovo grafismo (foto 6-7). Scrive Modiano:

“La tecnica attuale delle mostre era apparsa al mio criterio grafico, già da qualche anno, come una manifestazione di tipografia superiore. [...] perché riportata a ritmi geometrici, a forme astratte perché ristabilita in un mondo a sé, dove le forme stesse esprimono un linguaggio proprio e rispondono a cadenze originali. [...] Questo hanno visto nella tipografia i più avvertiti artisti plastici e con questo hanno stabilito il nuovo gusto: il grafismo. [...] Lo prova la priorità degli artisti plastici nello stabilire queste forme superiori di tipografia e nell’impiego del grafismo come mezzo per definire le nuove vie della plastica e dell’architettura. Un Kandinsky, un Moholy-Nagy o un Bayer, una mostra della Rivoluzione Fascista o una Mostra dell’Aeronautica sarebbero assurdi senza il grafismo. [...] Manifestazioni recentissime – ed esemplari – ne sono le due costruzioni disposte da Leonardo Sinigalli – in collaborazione con Giovanni Pintori – per la “Olivetti”: la vetrina del negozio in Galleria e il posteggio alla Mostra Leonardesca. [...] Quei fili disposti in forme astratte – nella vetrina – o in superfici curve alla Leonardesca trasportano nel mondo tridimensionale il segno tipografico. [...] nelle due impaginazioni di Sinigalli e Pintori [...] c’è invece la sintesi dell’argomento stesso o

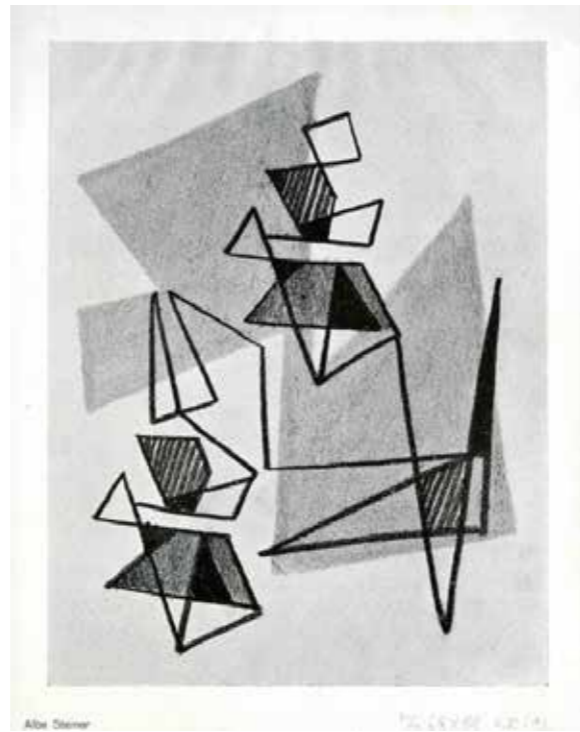
¹³ J. SCHNAPP, *On Zang Tumb Tuuum, in Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, a cura di V. GREENE, catalogo della mostra, Guggenheim Museum, New York 2014, pp. 156-158.

¹⁴ P. RUSCONI, *Nella tipografia di «Quadrante»: le pagine, i caratteri di stampa e una copertina*, in *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, a cura di C. Patey- E. Esposito, Ledizioni, Milano 2017, pp. 193-213.

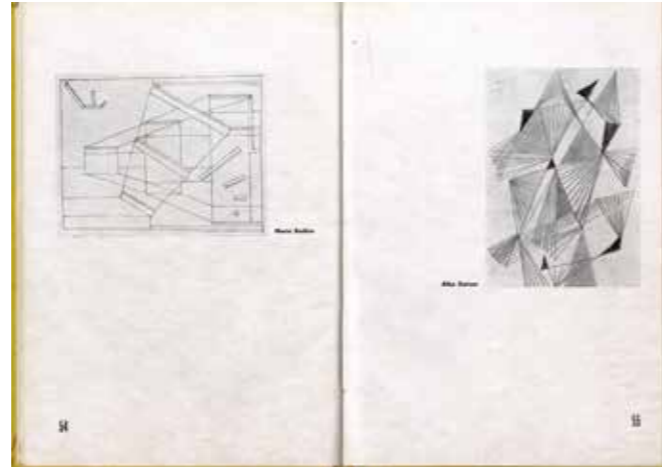
¹⁵ Per questo numero futurista «Campo Grafico. Aereopuerto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria», Milano 1939, marzo-maggio, n. 3-5, Andreoni progetta tre tavole parolibere pubblicitarie in fotolito a colori in collaborazione con Enrico Bona (*Viscosa, Fiat, Caproni*), e una tavola applicata solo di Andreoni (*Partecipazione di nascita*).

¹⁶ P. MASNATA, *La vittoria delle parole in libertà*, in «Campo Grafico», cit., p. 85.

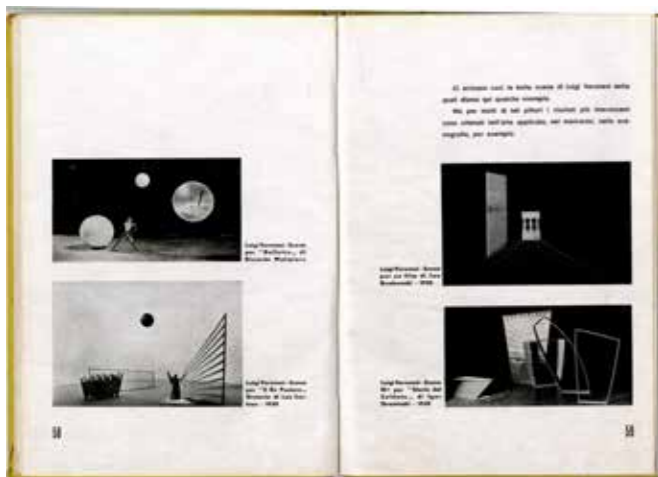
¹⁷ G. MODIANO, *Un posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, in «Domus», Milano 1939, luglio, n. 139, pp. 67-68, poi in «Campo Grafico», cit., pp. 103-105.



8 a-b. Copertina e una pagina con disegni di Albe Steiner nel volume *I disegni astratti di Ciuti, Fontana, Lupo, Munari, Pintori, Radice, Soldati, Steiner, Veronesi, Görlich, Milano 1944*



9 a-b-c. Pagine della sezione *Futuristi e astrattisti* dal volume di Egidio Bonfante, *Considerazioni sulla pittura dei giovani*, Edizioni d'arte Görlich, Milano 1945



la sua riduzione in forme essenziali [...]. Il grafismo ha scoperto l'anima di questo mondo [...] la membratura”.

Per Sinisgalli e Pintori la geometrizzazione delle forme è il linguaggio di base, come per gli astrattisti. Modiano traccia una 'linea del grafismo'¹⁸ che riscopriamo in Cesare Andreoni il quale collaborando attivamente sia come redattore/autore che come grafico/progettista al numero unico di «Campo grafico», recepì certamente la lezione di Modiano e la innestò nel suo percorso di artista aeropittore. Se Schnapp si chiedeva dove affondava le radici il libro sinestesico di Marinetti *Zang Tumb Tuuum* – nello spazio o nella pagina¹⁹ – possiamo traslare la dicotomia *spazio-pagina* nella superficie pittorica e nella grafica degli impaginati e manifesti di un futurista come Andreoni.

Il culmine dell'appartenenza di Andreoni al filone aeropittorico e al gruppo futurista milanese, al cui Manifesto aderì nel 1931²⁰, è la mostra alla Galleria del Milione (9 – 28 febbraio 1938) dal titolo *Gli aeropittori futuristi alla Galleria del Milione di Milano. Andreoni, Asinari, Belli, Benedetta, Caviglioli, Duse, Fasullo, Favalli, Forlin, Furlan, Lepore, Menin, Munari, Ricas, Rossi I°, Rossia, Regina, Mino Rosso, Scaini*.

Più autori, da F.T. Marinetti a Carlo Carrà, recensendo la mostra parleranno di due filoni di aeropittori. Marinetti nella recensione *L'aeropittura futurista. Inizia una nuova era della plastica* su «Artecrazia» parla di “aereopitture di due gruppi futuristi Andreoni²¹ e Munari²². [...] Un'aeropittura trasfiguratrice, lirica spaziale” a cui appartengono Dottori e Benedetta con Andreoni e “un'aeropittura stratosferica, cosmica, biochimica” a cui appartiene Prampolini con Munari, Ricas, Baldessarri, etc. Due visioni, la prima dominata dalla sintesi e dal dinamismo ma ancora aderente alla realtà, la seconda dalla fantasia pura e dall'astrazione²³.

Al quesito sul come mettere d'accordo chi fa pittura realistica con chi fa pittura astratta Carlo Carrà su «L'Ambrosiano» risponde che in quella mostra si genera “una specie di frastornate cacofonia” ma contemporaneamente indica che “Munari e Andreoni [...] sembrano fra quelli più interessanti del gruppo [...]. Munari opera con criteri surrealistici e tende a creare nei suoi lavori delle atmosfere astratte e magiche, mentre l'Andreoni cerca di liricizzare soggetti del tutto naturalistici”²⁴.

È stato notato già da Crispolti come questo fu un momento di cerniera tra aeropittori “rappresen-

¹⁸ La definizione di grafismo Modiano la propone per la prima volta in una nota all'articolo *Gli insegnamenti della pittura astratta*, in «Campo Grafico», Milano 1934, novembre, n. 11, pp. 246-249. Poi in un altro suo articolo *Tipografie di Edoardo Persico*, in «Campo Grafico», Milano 1935, novembre-dicembre, nn. 11-12, pp. 230-241, sp. p. 2031.

¹⁹ J. SCHNAPP, *On Zang Tumb Tuuum*, in *Italian Futurism cit.*, pp. 156-158. Il testo originale è “Zang Tumb Tuuum tosses a grenade at the history of Western poetry, but where does it land: in the room or on the page? Or does it land at all?”.

²⁰ Nella *Mostra futurista di Aeropittura e di scenografia – mostra personale di Prampolini* presso la Galleria Pesaro di Milano nell'ottobre-novembre 1931, verrà esposto il modellino del Teatro Magnetico e Cesare Andreoni aderirà con il gruppo dei futuristi milanesi (Munari, Duse, Manzoni, Gambini, Bot.) al manifesto.

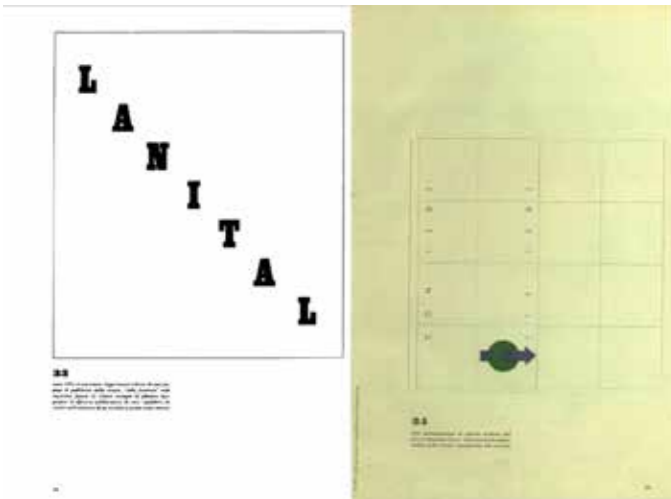
²¹ Andreoni espone: *Sorvolando su Addis Abeba, Frece nere, Combattimento aereo Aereosintesi di liberatori, La vita del motore*.

²² Munari espone: *Oggetti trovati in una nuvola, Altri oggetti trovati in una nuvola, Primo aeroprogetto di paesaggio, Secondo aeroprogetto di paesaggio, Macchina inutile n. 21 e Macchina inutile n. 23*.

²³ V.B., *La mostra degli aeropittori futuristi inaugurata da Marinetti*, in «Corriere della Sera», Milano 10 febbraio 1938, p. 4 ripresa in E. CRISPOLTI, *Cesare Andreoni e il Futurismo milanese*, in *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, a cura dell' Archivio Cesare Andreoni, Bolis Editore, Bergamo 1993, p. 83.

²⁴ C. CARRÀ, *Cronaca delle mostre. Pittura programmatica al Milione*, in «L'Ambrosiano», Milano 16 febbraio 1938, p. 5 ripreso in A. BASSI, *Le mostre futuriste a Milano: 1919-1941*, in *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, cit., p. 64.

10. Pagine da
«Campo Grafico»,
1939



11. Cesare Andreoni
Monogrammi per la Ditta Moretti,
metà anni Trenta
Tempera su cartoncino, cm 24,8 x 34,6
Libreria Antiquaria Pontremoli, Milano



12. Cesare Andreoni
Carta da gioco: Fante di quadri,
anni Trenta
Tempera su carta, cm 17,9 x 13,4
Collezione privata



13 a-b. Copertina e pagine interne del numero
doppio 159-160 di «Casabella» del 1941

tativi e sperimentalisti-astrattisti”. È bene ricordare che alcuni studi per aeropittura dei primi anni Trenta di Andreoni possono essere messi in relazione con le sue composizioni astratte fino al 1940, e da un esame attento emergono similitudini strettissime anche con *I disegni astratti* di Ciuti, Fontana, Lupo, Munari, Pintori, Radice, Soldati, Steiner e Veronesi pubblicati nel 1944 da Görlich. (foto 8a-b)

L'estensione spaziale in Andreoni che lo dirige verso la progettazione di ambienti e di grafica pubblicitaria in tutti il corso degli anni Trenta ci fa supporre che il suo interesse plastico si diriga nella terza dimensione, così come accadrà nella sezione *Futuristi e astrattisti* del volume *Considerazioni sulla pittura dei giovani* (1945) in cui Egidio Bonfante farà dialogare immagini di scenografie di Prampolini con pitture di Radice e scenografie di Veronesi. (foto 9a-b-c)

L'esperienza di impaginazione dello spazio per Andreoni passa dalla collaborazione con Bona al numero unico di «Campo Grafico» sperimentando in pubblicità per aziende esistenti come Viscosa, Fiat, Caproni, Lanital con tavole parolibere pubblicitarie in fotolito. (foto 10) Tavole che nelle due dimensioni aprono e chiudono il suo articolo *Pubblicità futurista*, in cui esalta i “tipografi ed impaginatori (che) staccandosi nettamente dal già fatto con una nuova ‘plastica tipografica di ricerca’ tipicamente futurista con poche linee colori simultaneità di effetti sintetismo e originalità sorprendente interesseranno affrontando finalmente le necessità espressive della vita contemporanea”²⁵. L'origine più evidente di questa “plastica tipografica di ricerca” di cui scrive Andreoni è una delle fisionomie, teorizzate da Prampolini, della evoluzione tecnica della scena futurista definita come scenoplastica (ambiente scenico tridimensionale – astrazione plastica – volume).

Un futurista come Andreoni dal grafismo applicato alle tavole parolelibere pubblicitarie e all'impaginato del suo testo in «Campo Grafico» del 1939 si industria ad allestire e ordinare, con Prampolini, i decori parietali nella VII Triennale del 1940 per lo spazio dell'*Ufficio Turistico*. Perciò è particolarmente opportuno rifarsi la domanda di Schnapp – stanza o pagina –, anzi è d'obbligo per questa Triennale in cui è allestita la *Mostra dell'arte grafica* dove i progettisti italiani si cimenteranno dalla progettazione di ambienti espositivi all'impaginazione di artefatti grafici.

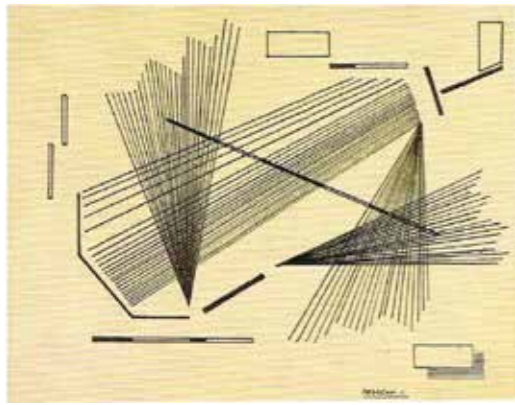
Ormai il Futurismo nel 1940 è circoscritto e sarà proprio un tipografo come Modiano a curare con altri progettisti tra cui Munari, il più astrattista dei futuristi, la *Mostra dell'arte grafica*²⁶.

In quella edizione della Triennale il Futurismo (di Prampolini e Andreoni) e il Grafismo (di Modiano, Veronesi, Munari etc) si sommano ed entrano in sinergia costruttiva.

Come è noto la Mostra personale (1941) *Aeropitture futuriste di guerra di Andreoni* alla Casa d'Artisti di Milano, di qualche mese prima della partenza per il fronte come corrispondente di guerra incaricato dall'Ufficio propaganda, è accompagnata da un catalogo con testo introduttivo di F.T.

²⁵ C. ANDREONI, *Pubblicità futurista*, in «Campo Grafico», cit., p. 93.

²⁶ La *Mostra dell'arte grafica* ordinata da Guido Modiano, con Bertieri, Nizzoli, Longanesi, Scheiwiller, Treccani, Sinigalli e Pintori, si svolse dal 6 aprile – 30 giugno 1940 alla *VII Triennale di Milano*. Suddivisa in sette sezioni: nella I sezione Luigi Veronesi mostrò la tecnica grafica e la sua efficienza industriale in Italia, nella II sezione *Le fonti del gusto moderno nella grafica* Bruno Munari espose le avanguardie artistiche (surrealismo, astrattismo, futurismo) e le loro declinazioni in «Campo Grafico». Pose al centro la tipografia legandola al 'grafismo' dell'architettura in rapporto con il surrealismo, l'astrattismo, il futurismo. Modiano nella III e IV sezione dispose la produzione pubblicitaria dal 1933 al 1939 dal manifesto, agli annunci, ai pannelli pubblicitari per la propaganda di massa. La V sezione presentò i grafici più significativi come Bertieri, Renzo Bianchi, Bramante Buffoni, Carboni, Dradi e Rossi, Modiano, Munari, Muratore, Nizzoli e Ricas e chiuse con una mostra dedicata ad Edoardo Persico, alle sue opere in campo tipografico realizzate tra il 1931 e il 1936. La VI e la VII sezione esposero le riviste e la produzione editoriale d'arte, scelte rispettivamente da Ezio D'Errico e da Bertieri.



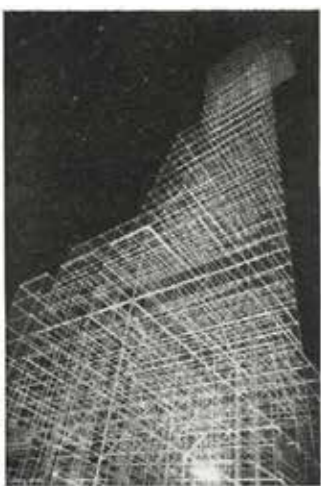
14. Cesare Andreoni
*Bianco e nero n.1 -
Figure geometriche,*
(1936-1937)
China su carta, cm 22 x 28
Collezione privata



15. Giuseppe Pagano,
Progetto della spirale per la Mostra
dell'Aeronautica italiana,
1934



16. Cesare Andreoni
*Bozzetto
per una fontana*
Mosaico CIVER, 1932-1934
Mista su carta,
cm 23 x 13
Collezione privata



17. La Torre Innocenti
fotografata di notte a
Parigi, 1935



18. Cesare Andreoni
Populit, (1937-1938)
Copertina
del depliant della Ditta
Saffa, cm 23,2 X 16,1
Collezione privata



19. Cesare Andreoni,
*Tavola pubblicitaria
Masonite, 1939*
in «L'Ingegnere»,
U. Hoepli, Milano 15 giugno
1939, n. 6, p. LVI

Marinetti (vedi p.44 foto 22). Tra le caratteristiche di Andreoni aeropittore declamate dal poeta futurista vi è il suo “senso plastico riassuntivo e geografico delle terre dei mari e delle isole delle rotte aeree addentate dal valore del minuto e dei secondi”²⁷. Questa mostra segna la conclusione del suo ciclo futurista, costellato dalla costruzione di “nuove superfici”, o meglio nuove geografie, ispirate al modernismo internazionale in grafica come vero fulcro del suo lavoro.

Andreoni aveva tracciato queste nuove geografie spaziando con i suoi lavori dalla scena teatrale, all'ambientazione, alla grafica e alla cartellonistica.

Non di meno Andreoni, ci ricorda Negri, aveva esplorato “le potenzialità comunicative del disegno – anche maggiori della fotografia [...] sia attraverso mostre itineranti, sia utilizzando i prodotti artistici in quotidiani e riviste, in forma di illustrazione di articoli”²⁸. I suoi disegni dal fronte Russo scaturiti dalla sua esperienza come reporter realistico²⁹ hanno “quel senso di notazione immediata, sintetica e in presa diretta di un fatto, di una situazione, di una figura o di un luogo”. Descrizione che fotografa un metodo applicato alle sue committenze come la ditta Moretti, che lo aveva visto impegnato negli anni Trenta come progettista grafico sulle due e tre dimensioni: dal marchio al padiglione Tende Moretti nel 1938 alla XVI Fiera di Milano. (foto 11)

Per Moretti progetta anche delle carte da gioco geometriche che ben sintetizzano il binomio Astrazione/Figurazione e raggiungono pur nella loro incompletezza un'interessante serie che “oscilla tra due diverse opzioni stilistiche” come scrive Paola Pallottino ma che raggiunge in alcune carte il “massimo dell'astrazione”³⁰. (foto 12)

Se aggiungiamo ‘alle potenzialità comunicative del disegno’ il marinettiano ‘senso plastico riassuntivo geo-grafico’ possiamo sostenere l'ipotesi che Andreoni abbia attentamente osservato e approfondito il lavoro editoriale di Giuseppe Pagano e del critico napoletano Edoardo Persico per «Casabella». Non solo dal punto di vista della rivoluzione tipografica operata da Persico negli anni Trenta nella rivista ma anche su alcuni temi fondativi del modernismo come quello degli allestimenti proposti da Pagano nel numero doppio di «Casabella» nn.159-160 del 1941. (foto 13a-b) In quel numero la bellissima doppia pagina dedicata alla mostra di Leonardo del 1939 ci consente di fare dei parallelismi visivi tra le ricerche pittorici-plastiche – legate al concretismo europeo – e la grafica di Andreoni, in particolare *Composizione astratta* (inizio anni Trenta) e *Bianco e nero n. 1 - figure geometriche* (1936-1937). (foto 14)

Senza escludere la terza dimensione proposta da Andreoni nel bozzetto *per fontana Mosaico CIVER* (1932-34) il cui andamento a spirale richiama la spirale progettata da Pagano nel 1934 per la mostra dell'Aeronautica italiana, (foto 15 -16) fino alle architetture di luce come la Torre Innocenti fotografata di notte a Parigi nell'allestimento del 1936 che funge da ispirazione, con la sua struttura modulare, sia per il depliant Populit Saffa che, in modo più evidente, per l'annuncio di Masonite (Società anonima Feltrinelli) utilizzato per la copertina del numero 6 del 15 gennaio 1939 della rivista «L'Ingegnere». (foto 17-18-19) Non meno interessante sottolineare come Pagano concluda il suo editoriale dal fronte affermando

²⁷ Marinetti scrive: “Cesare Andreoni ha portato al trionfo il gruppo degli aeropittori futuristi milanesi” e ci elenca sette rare qualità in *Aeropitture futuriste di guerra di Andreoni*, presentazione di F. T. Marinetti, catalogo della mostra, Soc. An Grafica Generale, Milano 1941.

²⁸ A. NEGRI, *L'esperienza della guerra*, in *Cesare Andreoni, Artista, artigiano, protodesigner*, cit., p.60.

²⁹ M. CEREGHINI, *Disegni di Russia di Cesare Andreoni*, Edizioni del Milione, Milano 1963, p. XV.

³⁰ P. PALLOTTINO, *L'eclittismo della volontà: Cesare Andreoni illustratore*, in *Cesare Andreoni artista, artigiano, protodesigner*, cit., p. 90.



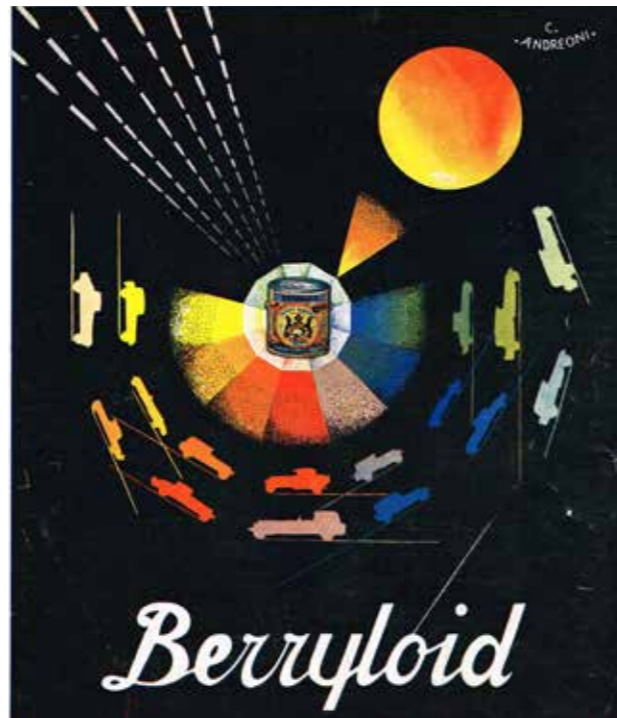
20. Erberto Carboni, Stand per il Salone dell'auto di Milano progettato per l'olio Shell, data 1937



21. Cesare Andreoni
Oleoblitz, 1935
Pubblicità, cm 24 x 18,5
Collezione privata



22. Cesare Andreoni
Citroen Italiana, 1930
Pubblicità, cm 27,8 x 21,8
Collezione privata



23. Cesare Andreoni
Berryloid, anni Trenta
Pubblicità, cm 21,9 x 19,9
Collezione privata



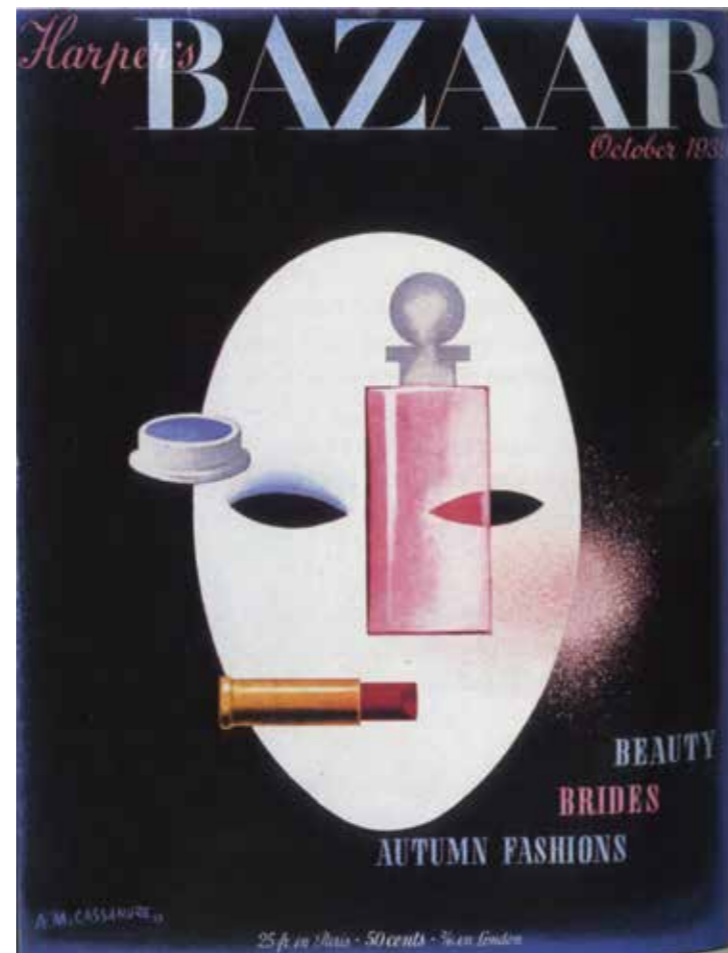
24. Cesare Andreoni
Asso Avio, 1935
Pubblicità, cm 23,5 x 17
Collezione privata

25. Edward McKnight Kauffer,
Manifesto
International Aereoexhibition,
1929

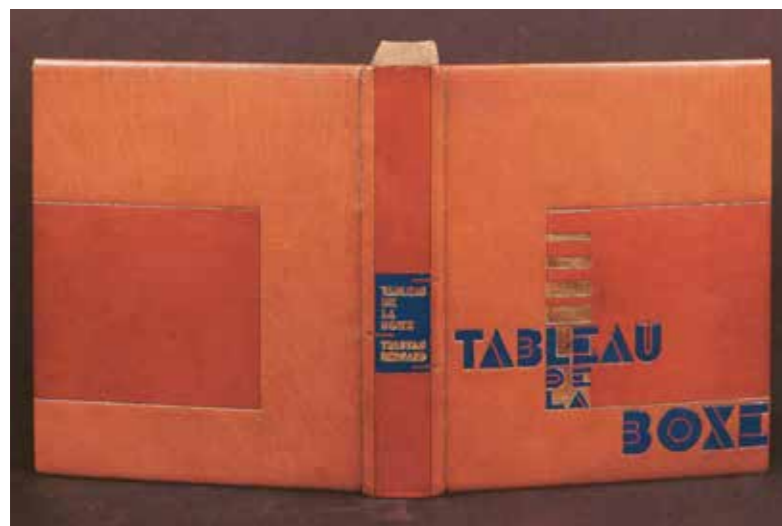




26. Edward McKnight Kauffer
per la campagna
You can be sure of Shell,
1934



27. Copertina di Cassandre
per «Harper's Bazaar»,
1939



28. Copertina progettata da
Rose Adler nel 1931
per il volume di Tristan Bernard,
Tableau de la boîte,
Éditions de la Nouvelle Revue Française,
Parigi 1922

che è nel “campo specialissimo dell’architettura pubblicitaria” che gli artisti partendo da un punto di vista apparentemente commerciale o didattico hanno “ottenuto risultati di immediata poesia, raggiungendo nuovi equilibri per dissociare lo spazio in immagini liriche, a volte piene di esasperato dinamismo”³¹. Per Pagano ciò è accaduto grazie al contributo delle grandi industrie Montecatini, della Fiat, dell’Olivetti con le loro organizzazioni pubblicitarie.

Il più “libero gioco spaziale (quasi fosse una pittura a tre dimensioni)” descritto da Pagano ci spinge a paragonare lo stallo al Salone dell’auto di Milano progettato per l’olio Shell da Erberto Carboni all’annuncio pubblicitario per *Oleoblitz* di Andreoni e di rimbalzo ci richiama altre sue pubblicità come *Citroën* (1930), *Berryloid* (1930-34) (foto 20-21-22-23), tutte costantemente e assolutamente interne alla nuova dialettica tra le idee e i prodotti della civiltà contemporanea. Così “una macchina, un’elica, un motore, i colori di una fabbrica chimica, i blocchi trasparenti di quarzo, l’elegante plasticità di un microscopio o di una bilancia” sono i nuovi soggetti dell’arte pubblicitaria e “gli artisti più vivi trovano nell’arte pubblicitaria il conforto di potersi abbandonare senza pudori al fantastico mondo dei sogni e della poesia”³².

La polarità modernista di Andreoni rintracciata negli allestimenti di «Casabella» del 1941 ha punti di tangenza con il filone dell’arte commerciale sia francese, rappresentato da Cassandre, che anglo-americano di McKnight Kauffer. Lo osserviamo nella pubblicità per *AssoAvio* (1935) dove si ritrovano dinamismi e soggetti come l’aeroplano e l’automobile presenti nei lavori per la Shell di McKnight Kauffer del 1937 (foto 24-25).

Come pure il registro espressivo delle decorazioni dipinte per la tabaccheria bar (1929-30) oscilla tra il linguaggio di McKnight Kauffer per la campagna *You can be sure of Shell* e alcune copertine di Cassandre per «Harper’s Bazaar». (foto 26-27)

Tornando più in generale alla tradizione culturale del moderno portata avanti da Andreoni, la ritroviamo nella copertina del volume di F.T. Marinetti *Poemi simultanei futuristi* esposto alla V Triennale del 1933 (vedi p.60 foto 16). Il bozzetto è di Andreoni la realizzazione di Pio Colombo, nella prima e quarta di copertina la geometria e la figurazione partecipano realizzando ‘una linea del grafismo modernista’ già molto diffusa anche in Francia in lavori come la copertina progettata da Rose Adler (1931) per il volume di Tristan Bernard – *Tableau de la boîte*. (foto. 28)

Concludiamo con il libro oggetto a cui collabora nel 1933 perché è da quel libro, dalla sua copertina che si dipanano le sue sperimentazioni nel filone concretista-astrattista, nel grafismo e intorno al Modernismo appreso tra le pagine di «Casabella».

Nuove superfici erano già tracciate da Andreoni nel 1933 e con il suo? gusto del moderno? ci hanno restituito per tutti gli anni Trenta sue visioni di futuro tutte orientate al grafismo in cui troviamo come scrive Modiano “l’esaltazione del segno, la moralità anti decorativa, la pienezza di linguaggio essenziale, la traduzione in termini pratici della più intellettuale creazione plastica dell’uomo: la geometria”³³.

³¹ G. PAGANO, *Parliamo un po’ di esposizioni*, in «Casabella», Milano 1941, marzo-aprile, nn.159-160. L’editoriale di Pagano scritto dal fronte greco si focalizza sulla centralità dell’arte pubblicitaria come nuova matrice per le esposizioni.

³² *Ibid.*

³³ G. MODIANO, *Un posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, cit., pp. 103-105.

EDITORIA PERIODICA FUTURISTA DEGLI ANNI TRENTA A MILANO¹

Silvia Vacca

Le diverse pubblicazioni del movimento futurista sono perlopiù caratterizzate da un'estrema indefinitezza rispetto alle caratteristiche del genere a cui afferiscono; non sfuggono a questa caratteristica i periodici².

Nell'ambito dell'uso programmatico fatto da Filippo Tommaso Marinetti dello strumento editoriale, l'intercambiabilità che sembra essere caratteristica comune alle diverse tipologie di pubblicazione - con uno stravolgimento che in alcuni casi riguarda persino la struttura costitutiva interna dei differenti generi, come accade, ad esempio, già in epoca precoce per i romanzi - rimane per i periodici limitata, in linea di massima, dalla volontà di mantenere il carattere 'di servizio' di comunicazione dei testi, così come degli apparati illustrativi e grafici.

Nondimeno, la Milano degli anni Trenta diventa luogo per eccellenza di una sperimentazione (e paradossalmente anche luogo della negazione della stessa) che porta il periodico a derogare, e in alcuni casi addirittura ad affrancarsi, dal tipo di trasmissione tradizionale affidata alla leggibilità delle informazioni, a favore di una comunicazione basata soprattutto sull'elemento visuale.

Alla base di questo superamento della semplice comunicazione scritta attraverso il dispiegarsi di elementi sinestetici, che finiscono per far convivere insieme più codici espressivi, volti a superare quelli che vengono percepiti come limiti del mezzo editoriale dalla compagine futurista, ci sono iniziative poste in essere dagli esponenti del Futurismo più ortodosso, spesso sotto il diretto controllo di Filippo Tommaso Marinetti o di personalità a lui molto vicine (Cesare Andreoni ne è l'esempio più lampante).

È significativo che dopo più di vent'anni di teorizzazione relativa al mezzo della scrittura e all'ambito editoriale futurista da parte di Marinetti e seguaci tramite i vari manifesti, gli ultimi interventi, fra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta, si pongano come strumenti di affermazione di un primato nella sperimentazione grafica e tipografica del movimento, fornendo una sorta di valutazione riassuntiva del già fatto e costituendosi essi stessi come esempio chiarificatore della nuova direzione della ricerca nell'ambito, grazie all'applicazione di quegli stessi codici comunicativi teorizzati che si esplicano nei periodici presi in esame soprattutto nell'arte pubblicitaria.

In questo senso, gli esempi più compiuti sono l'ultimo intervento teorico dedicato alla comunicazione scritta pubblicato sul periodico torinese «Graphicus» nel 1942, il manifesto *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*³, in cui l'adozione del linguaggio futurista è limitata al singolo articolo/manifesto, alla copertina e all'editoriale, nel contesto del numero⁴, e l'uscita futurista del milanese

¹ L'intervento al Convegno e il testo che segue derivano da un adattamento e revisione di parti della tesi di Dottorato di chi scrive: S. VACCA, *Periodici futuristi degli anni Trenta: comunicazione e innovazione visiva*, relatore Antonello Negri, Milano 2012-2013, Università degli Studi.

² Sui periodici futuristi si vedano i testi di C. SALARIS, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Editori Riuniti, Roma 1985 (ed. ampliata nel 1992) e di G. FANELLI - E. GODOLI, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Roma 1988.

³ F.T. MARINETTI, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in «Graphicus», Torino 1942, maggio, n. 5, pp. 1-8.

⁴ La rivista pubblicata dagli anni '10 del novecento, pur avendo lasciato nel decennio successivo e ancor di più negli anni Trenta e in apertura degli anni Quaranta, largo spazio al dibattito sulla tipografia futurista, non ha, in generale, né una matrice né una particolare predilezione per il Futurismo. La sezione futurista del numero di maggio del 1942 viene



1. Cesare Andreoni e Enrico Bona, copertina per «Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria», Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939
Università degli Studi di Milano, Apice



2. Pino Masnata, *Ambizione e Incomprensione*, in «Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria», Milano, a. VIII, n. 3-5, marzo-maggio 1939, pp. 86-87
Università degli Studi di Milano, Apice

«Campo Grafico» ideata nel 1939⁵ (foto 1), che pur non contenendo interventi teorici o manifesti si pone come compiuto punto di riferimento della comunicazione sinestetica ricercata da Marinetti attraverso il mezzo tipografico e modello per i prodotti editoriali periodici destinati a ospitare ‘arte pubblicitaria’.

Sebbene Marinetti, all’uscita del numero futurista della rivista, ascrive immediatamente il periodico al movimento, «Campo Grafico», nato nel 1933 e alla cui direzione si susseguono Attilio Rossi, Luigi Minardi e Carlo Dradi, è una pubblicazione lontana dal Futurismo, con simpatie che vanno ai movimenti avanguardistici europei, al Bauhaus, ai principi architettonici di Le Corbusier e Loos, nonché, in ambito italiano, ai giovani astrattisti che gravitavano intorno alla Galleria milanese del Milione. Solamente l’ultimo numero, in cui subentra alla direzione Enrico Bona (già parte del nucleo di primi collaboratori del periodico), dimostra un’adesione piena al Futurismo, con una decisione che si rivela di rottura, estetica e politica, rispetto all’orientamento espresso nei numeri precedenti, ma indirizzata pur sempre a evidenziare i profondi contatti con la modernità in arte, espressi anche attraverso il linguaggio tipografico e le scelte grafiche.

Per il numero, le cui pagine sono triplicate rispetto alle uscite precedenti del periodico e che risulterà in effetti l’ultimo dell’avventura editoriale di «Campo Grafico», Enrico Bona si avvale della collaborazione dei futuristi Cesare Andreoni per le grafiche e Pino Masnata per i testi⁶. Il fine è quello di rendere omaggio con un volume ispirato ai principi dell’arte futurista a un movimento che Bona ritiene vitale e apportatore da un trentennio di continue novità nell’ambito della grafica.

Alla riproposizione di testi di Marinetti sull’arte tipografica e sulle tavole sinottiche, di Fortunato Depero e Paolo Buzzi, fra gli altri, si affiancano le divertenti trovate sinottico-parolibere di Masnata che, con una ricchezza inventiva e una capacità di suggestione notevole, trasforma i suoi capolettera (e non solo) in immagini degne delle istoriazioni dei codici miniati medievali⁷ (foto 2). Il fatto che gli scritti presenti sul numero siano pressoché interamente citazioni, non preclude che nell’effetto finale orchestrato da Bona e Andreoni si trasformino in qualcosa di nuovo e assolutamente originale. Si pensi, ad esempio, alla presentazione della poesia di Corrado Govoni *Notte*⁸: in questo caso, il sovrapporsi in trasparenza di un foglio di cellophane azzurro al testo scritto in blu scuro su una pagina dalla colorazione avorio evoca l’atmosfera notturna richiamata dal testo (foto 3). L’originalità della

affidata interamente al futurista Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini), esterno alla redazione, che si avvale nell’occasione della collaborazione del letterato Alfredo Trimarco e del pittore Paolo Alcide Saladin (il quale disegna la copertina del numero). Su «Graphicus» e i suoi rapporti con il Futurismo si veda L. GRUEFF, ad vocem *Graphicus*, in *Il dizionario del Futurismo*, a cura di E. Godoli, Vallecchi, Firenze 2001, vol. I, p. 561, e C. SALARIS, ad vocem *Graphicus*, in *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, Gli Ori, Pistoia 2012-2013, pp. 344-349.

⁵ «Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria», Milano 1939, marzo-maggio, n. 3-5. Molte informazioni sul numero futurista della rivista sono state fornite a chi scrive da Massimo Dradi, figlio di Carlo Dradi (uno dei direttori del periodico), dell’Associazione Culturale Studi Grafici di Milano, il quale ha anche fornito un documento che mostra come, nonostante l’uscita futurista sia datata 1939 e debba esserne ascritta a quell’anno la preparazione, l’effettiva distribuzione del numero in questione sia avvenuta solo l’anno successivo. La cartolina indirizzata a un abbonato e firmata da Enrico Bona, datata al 21 giugno 1940 ma timbrata in uscita da Milano sembra il 24 luglio 1940 e in entrata a Sant’Angelo Lodigiano il 25 dello stesso mese e anno, recita infatti: “Vogliate scusare l’ulteriore ritardo, comprensibile per diverse circostanze. Vi assicuriamo che il vostro abbonamento 1939 sarà completato di quanto di diritto. Appena possibile sarà ultimato il grosso fascicolo di prossima edizione. Gradite cordiali saluti. Enrico Bona”.

⁶ Collaboratori suggeriti da Marinetti come evidenziato da Bona nell’editoriale. E. BONA, *Cronaca*, in «Campo Grafico» cit., p. 59 (la numerazione segue dalle uscite precedenti).

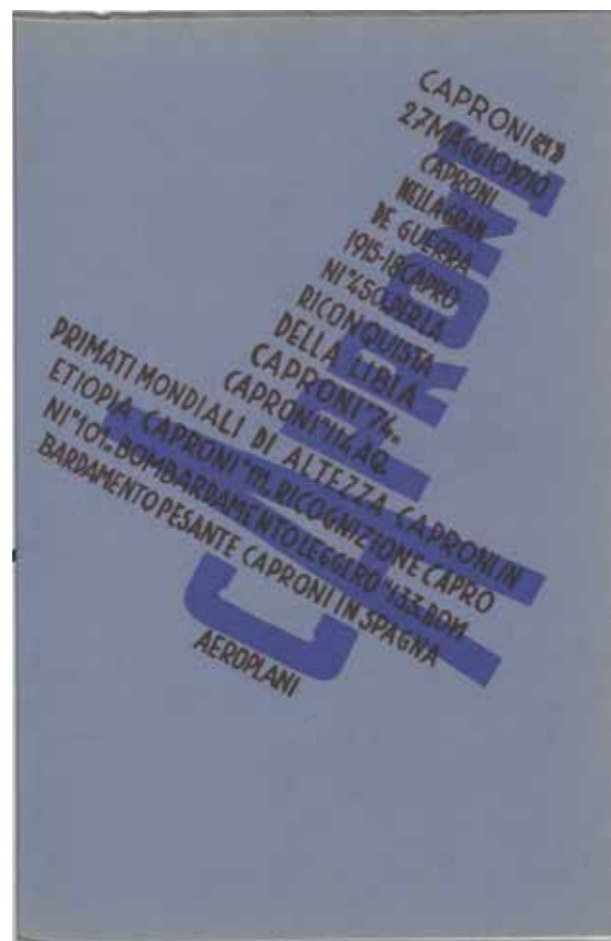
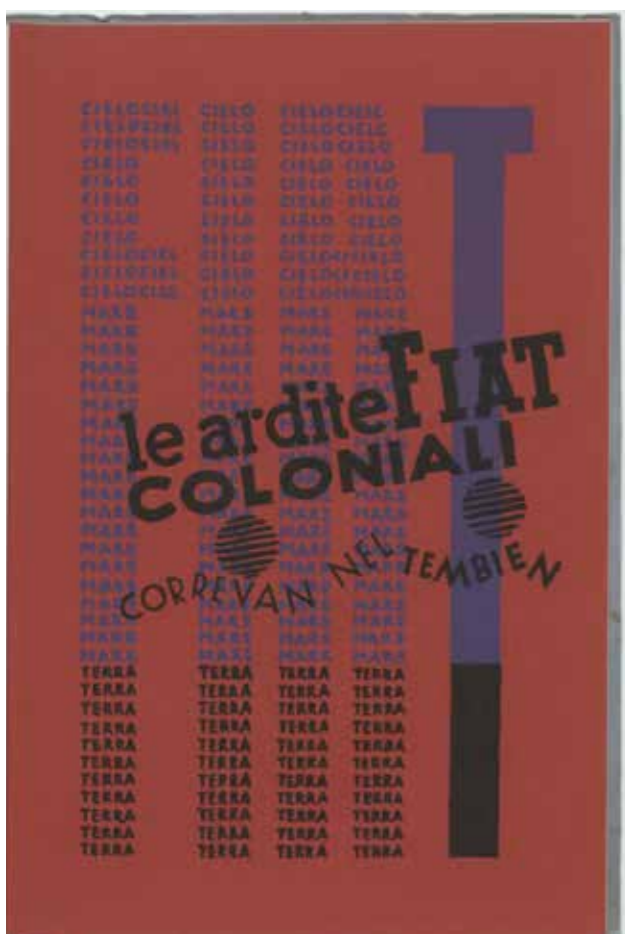
⁷ P. Masnata, *Ivi*, pp. 86-87.

⁸ C. Govoni, *Ivi*, p. 73.



3. Cesare Andreoni,
rielaborazione grafica di *Notte* di Corrado Govoni,
in «Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione
Futurista delle Parole in Libertà
Poesia Pubblicitaria», Milano, a. VIII, n. 3-5,
marzo-maggio 1939, p. 73
Università degli Studi di Milano, Apice

4. Cesare Andreoni e Enrico Bona,
pubblicità Fiat, in «Campo Grafico.
Aeroporto della Rivoluzione Futurista
delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria»,
Milano, a. VIII, n. 3-5,
marzo-maggio 1939, p. 89
Università degli Studi di Milano, Apice



5. Cesare Andreoni e Enrico Bona,
pubblicità Caproni, in «Campo Grafico.
Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle
Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria»,
Milano, a. VIII, n. 3-5,
marzo-maggio 1939, p. 101
Università degli Studi di Milano, Apice

scelta del materiale e la divertita, ma omaggiante, ironia che traspare nella modifica dell'opera di Govoni si dimostrano in linea con l'operare futurista, rivelando anche punti di contatto, nell'uso di materiali nuovi e inconsueti per la pagina stampata, con le litolatte e il libro imbullonato di Depero illustrati, a corredo dei testi di Marinetti, sul numero del periodico⁹.

Ed è proprio lo sperimentalismo dei materiali impiegati, la differenza di grammatura e di colore delle carte insieme all'impiego originale dei caratteri di stampa nelle tavole parolibere e sinottiche a costituire la vera originalità del volume, nel quale gli stessi principi vengono applicati anche al linguaggio pubblicitario nelle splendide tavole pubblicitarie elaborate da Andreoni e Bona.

Queste sono precedute da un articolo, a firma dello stesso Andreoni¹⁰, in cui l'artista rimprovera alle testate tradizionali di osteggiare il nuovo nell'ambito della comunicazione e di ridurre i progetti innovativi ai modelli consueti per timore, da una parte, di non raggiungere pienamente quella comprensibilità assicurata dalla tradizione e, dall'altra, di non piacere pienamente al pubblico. Il suo invito all'integrazione della novità futurista diventa un vero e proprio inno al parolibero e alla tavole sinottiche perfettamente messi in pratica nelle due creazioni originali pubblicitarie per Fiat¹¹ e Caproni¹².

Realizzata in nero e azzurro su cartoncino rosso, la prima pubblicità (foto 4) mostra un impianto di grande arguzia e molteplici possibilità di lettura. La scritta 'Fiat' è infatti realizzata per le prime tre lettere dal susseguirsi in verticale delle parole cielo-mare-terra, le prime due in azzurro e la terza, in basso, in nero. La T finale del nome dell'azienda, al posto di essere formata dalle parole, è riempita uniformemente dai due colori e delinea una sorta di paesaggio africano allungato, richiamato dalla scritta sovrapposta al nome "le ardite Fiat coloniali correvan nel Tembien", chiara allusione alla guerra d'Etiopia e al colonialismo italiano. La frase, però, a un esame più attento, grazie ai due cerchi (le ruote) che separano la prima dalla seconda parte, forma l'immagine di una Fiat coloniale, appunto, macchina fuoristrada e corazzata - ampiamente utilizzata dal Regio Esercito Italiano in Africa Settentrionale e Orientale - che corre su delle dune di sabbia realizzate attraverso la disposizione ondulata dei caratteri "corre van nel Tembien".

Di più semplice lettura, ma non meno suggestiva e basata su uno stesso codice visivo, è l'altra pubblicità (foto 5) dedicata agli aeroplani Caproni. Su cartoncino color carta da zucchero, con la grande scritta "Caproni" in azzurro, si delinea un'altra composizione parolibera tridimensionale, in quanto le lettere del nome dell'azienda e le scritte in nero, che descrivono le tipologie degli apparecchi, vanno a formare l'immagine in rilievo di un aeroplano. Anche in questa pubblicità prevale un effetto di grande essenzialità e ricercatezza, ma in questo caso, in maniera discreta ma perfettamente leggibile, vengono ammassate in pochissimo spazio e non invasivamente, moltissime informazioni riguardanti i modelli della ditta e l'impiego di essi fatto in guerra.

Le réclame di «Campo Grafico» forniscono quindi soluzioni convincenti e alternative per un tipo nuovo di comunicazione, che sembra travalicare i confini fra i linguaggi artistici, in vista di una maggiore eleganza della grafica di consumo. Il portato artistico del movimento marinettiano, perseguendo sempre il nuovo, individua proprio nel linguaggio pubblicitario un campo artistico ricco

⁹ *Ivi*, pp. 77-78.

¹⁰ C. Andreoni, *Pubblicità futurista*, *Ivi*, pp. 91-93.

¹¹ *Ivi*, p. 89.

¹² *Ivi*, p. 101.



6. Almanacco dell'Italia Veloce.
Prime adesioni. Primi collaboratori,
opuscolo, Milano 1930
Università degli Studi di Milano, Apice



7. Almanacco dell'Italia Veloce,
depliant, Milano 1930
Università degli Studi di Milano, Apice

di possibilità e soluzioni e nello stesso tempo abbastanza vasto da espandere il linguaggio futurista aldilà dei classici canali di trasmissione fino a quel momento esplorati.

Se nella Milano della fine degli anni Trenta si realizza appieno l'idea di una stampa periodica futurista originale e innovatrice, capace di lanciare un nuovo modello di comunicazione pubblicitaria, nella stessa città - volutamente scelta per l'impresa da Marinetti, che ne rivendica la centralità nella nascita del movimento, nonostante questa centralità in fondo non fosse mai esistita nell'ambito dei periodici e il trasferimento a Roma dello stesso Marinetti avesse spostato l'asse degli equilibri del movimento stesso - già nel 1930 lo sperimentalismo più estremo in direzione di un'arte tipografica fusa con la pubblicità, in cui le scelte grafiche di impaginazione sfruttano in pieno e in modo creativo le differenze di materiali e supporti, e in cui la sinestesia delle tavole parolibere si fonde idealmente con la modernolatria dei mezzi di comunicazione, includendo allegati destinati a essere ascoltati, oltre che letti, viene, se non propriamente realizzata, almeno anticipata, attraverso l'uscita dei tre stampati relativi all'«Almanacco Italia Veloce».

Questa pubblicazione periodica, programmata per il 1931, non uscì mai per lo stop del regime all'iniziativa a causa del precedente orientamento politico socialista del promotore pratico dell'impresa editoriale, Oscar Fusetti¹³, da una parte, e per la consueta difficoltà di conciliare i costi di realizzazione delle imprese periodiche futuriste con una distribuzione su base regolare del prodotto realizzato¹⁴, dall'altra. Videro però la luce, nel corso del 1930, come detto, un opuscolo¹⁵, un depliant¹⁶ e un *Programma*¹⁷, estremamente differenti fra loro, ma ugualmente inventivi nelle trovate, che dovevano preannunciare quello che si sarebbe poi effettivamente realizzato nell'Almanacco vero e proprio, e che sicuramente furono tenuti presenti dieci anni dopo nella realizzazione del numero futurista di «Campo Grafico».

Aldilà dell'editoriale di Marinetti¹⁸ - che dell'impresa avrebbe dovuto essere il direttore artistico, riunendo sotto il titolo i futuristi storici della prima ora e le nuove generazioni più attive di artisti e letterati futuristi - che chiarisce comunque la vocazione moderna e sinestetica nelle intenzioni dell'Almanacco, ciò che colpisce in maniera particolare è lo sperimentalismo sia nel linguaggio impiegato per testi e illustrazioni (le tavole sinottiche-parolibere diventano forma comunicativa imprescindibile), sia nelle scelte dei materiali impiegati e nei formati.

La sinestesia si esplica nella pubblicazione attraverso l'ideale fusione della pagina scritta con altri strumenti di comunicazione, tant'è che nel depliant, che, insieme all'opuscolo costruito a rubrica (foto 6), è lo stampato più semplice dal punto di vista del formato e dei materiali - si fa riferimento nella tavola finale (una vera e propria *réclame* per il titolo)(foto 7) alla presenza di 'due pagine disco'

¹³ Inizialmente parte della compagine di letterati futuristi che a Firenze aveva dato vita alle iniziative editoriali successive alla pubblicazione de «L'Italia Futurista», Fusetti esce dal movimento nel 1924 per le idee socialiste; si riavvicina al movimento nel 1929 grazie all'incontro con Fillia (Luigi Colombo) e fonda le Edizioni Metropoli nel 1930 al fine di favorire la pubblicazione dell'Almanacco, avvalendosi come collaboratori proprio dei torinesi vicini all'artista. Su Oscar Fusetti si veda D.CAMMAROTA, ad vocem *Fusetti Oscar*, in *Il dizionario del Futurismo cit.*, vol. I, pp. 491-492.

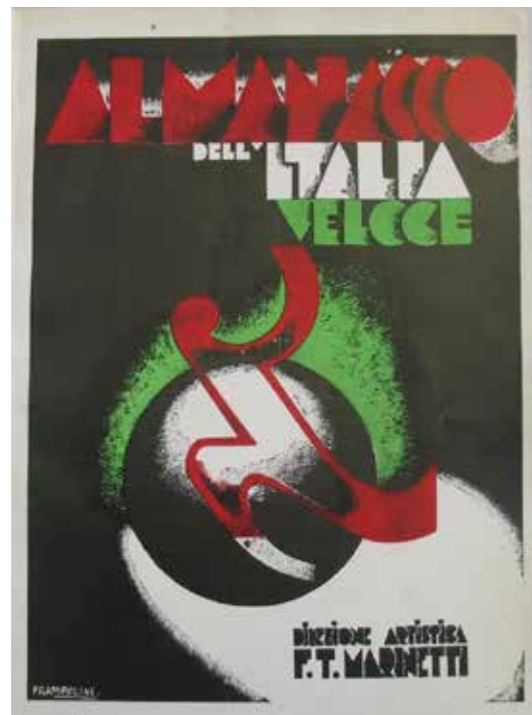
¹⁴ Si veda, in merito all'esaurirsi del patrimonio di Marinetti in rapporto alle iniziative editoriali, il saggio di C. SALARIS, *L'editoria futurista a Milano tra le due guerre*, in *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, catalogo della mostra, Bolis Editore, Bergamo 1993, pp. 35-45.

¹⁵ *Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori*, opuscolo, Milano 1930.

¹⁶ *Almanacco dell'Italia Veloce*, depliant, Milano 1930.

¹⁷ *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, Milano 1930.

¹⁸ *Almanacco dell'Italia Veloce*, opuscolo e depliant, pp. s.n.



8. Enrico Prampolini,
tavola pubblicitaria, in *Programma*.
Almanacco Italia Veloce,
Milano 1930
Università degli Studi
di Milano, Apice



10. Giacomo Balla,
tavola pubblicitaria, in *Programma*.
Almanacco Italia Veloce,
Milano 1930
Università degli Studi di Milano,
Apice

9. Bruno Munari,
tavola pubblicitaria, in *Programma*.
Almanacco Italia Veloce,
Milano 1930
Università degli Studi di Milano, Apice



11. Gerardo Dottori,
tavola pubblicitaria, in *Programma*.
Almanacco Italia Veloce,
Milano 1930
Università degli Studi di Milano,
Apice

che avrebbero fatto parlare l'Almanacco con le voci di Benito Mussolini e di Marinetti. Nello stesso tempo, su entrambi gli stampati vengono evidenziati il legame con l'industria e la funzione pubblicitaria della pubblicazione alla quale avrebbero collaborato tutti gli artisti italiani futuristi "più geniali e competenti"¹⁹.

E, infatti, sul *Programma*, concepito come una sorta di prova generale dell'Almanacco vero e proprio, sono presenti una serie di tavole, molto vicine nell'impostazione e nel linguaggio a quelle realizzate tempo dopo da Cesare Andreoni (che è fra gli artisti che avrebbero dovuto collaborare alla realizzazione della pubblicazione del 1931) per «Campo Grafico». La differenza principale è che le illustrazioni pubblicitarie, realizzate da Enrico Prampolini, Bruno Munari, Giacomo Balla e Gerardo Dottori (foto. 8-9-10-11), non fanno ancora riferimento a veri prodotti (tranne quelle autoreferenziali) e a vere industrie ma si limitano a presentare esempi generici di réclame per aerei, automobili, navi e vetri solari²⁰.

Impaginazione e grafica di questo specimen vengono affidate al futurista Nicolay Diulgheroff, che fino a quel momento era stato capace di costruire campagne pubblicitarie di grande effetto e capaci di coinvolgere il pubblico grazie alle forme date ai contenuti (si pensi all'iconica spirale dell'amaro Cora). Fin dall'aspetto esteriore le scelte editoriali per il *Programma* rivelano la volontà di rompere con le forme tradizionali dell'editoria: l'impiego di materiali inconsueti si alterna all'uso di carte trattate in modo da non sembrare tali, con risultati di grande originalità. Ad esempio, la copertina (foto 12), impaginata da Diulgheroff con il simbolo delle edizioni di Oscar Fusetti in oro, è realizzata in cartoncino, lavorato però con un rivestimento in carta argento che finge delle lastre con zigrinatura industriale su entrambi i lati, dando l'impressione di trovarsi fra le mani un volume con inserti in metallo simile a quelli creati nello stesso momento da Depero e Tullio Mazzotti.

Lo stesso tipo di pagina è inserito a metà del volume, preceduto però da un foglio in cellophane che con scritte color panna si sovrappone ai caratteri stampati in blu sul finto metallo (foto 13), integrando la comunicazione data. Per il resto, il volume si contraddistingue per la scelta di carte che si alternano in una disposizione dei fogli che vede a sinistra, in genere, una scritta singola tipograficamente parolibera, e a destra tavole sinottiche, propagandistiche e informative rispetto alla pubblicazione (foto 14).

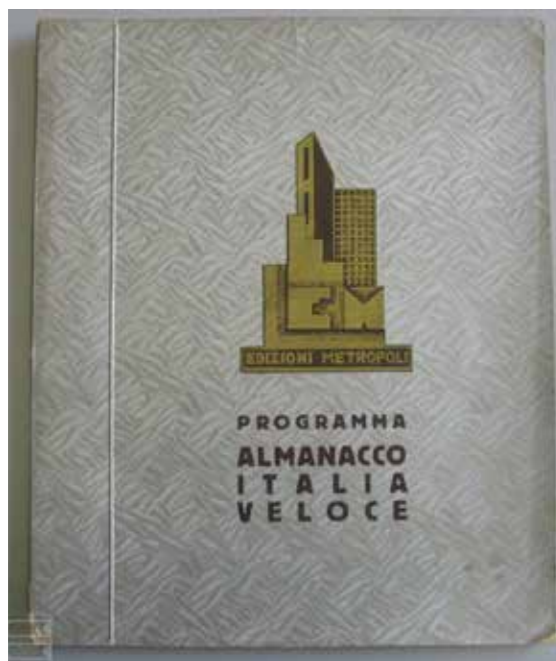
La novità degli stampati legati all'«Almanacco Italia Veloce» non viene però accolta da tutti favorevolmente e persino internamente al Futurismo si trovano posizioni discordanti, se non apertamente contrarie, alla rivoluzione tipografica e alle scelte grafiche promosse da Marinetti. Milano finisce per catalizzare questo dissenso nel corso degli anni Trenta nella pubblicazione periodica (inizialmente a cadenza settimanale) «Nuovo Futurismo». L'ostilità verso le ricerche e le posizioni espresse dalla compagine marinettiana, sia in editoria sia in arte (legando le due esperienze nella pratica delle tavole parolibere) emerge sin dallo scritto programmatico uscito sul primo numero, il 30 maggio 1934, e intitolato significativamente *Serietà in arte* da Lino Cappuccio²¹, direttore del periodico.

L'attacco contro il parolibero e l'arte tipografica si traduce nelle scelte di impaginazione, e più in generale nella veste grafica data da Cappuccio al suo giornale. Bandite le sperimentazioni riguardanti la tipografia onomatopeica e sinottica, le pagine del periodico mostrano sempre un'analogia

¹⁹ *Ibid.*

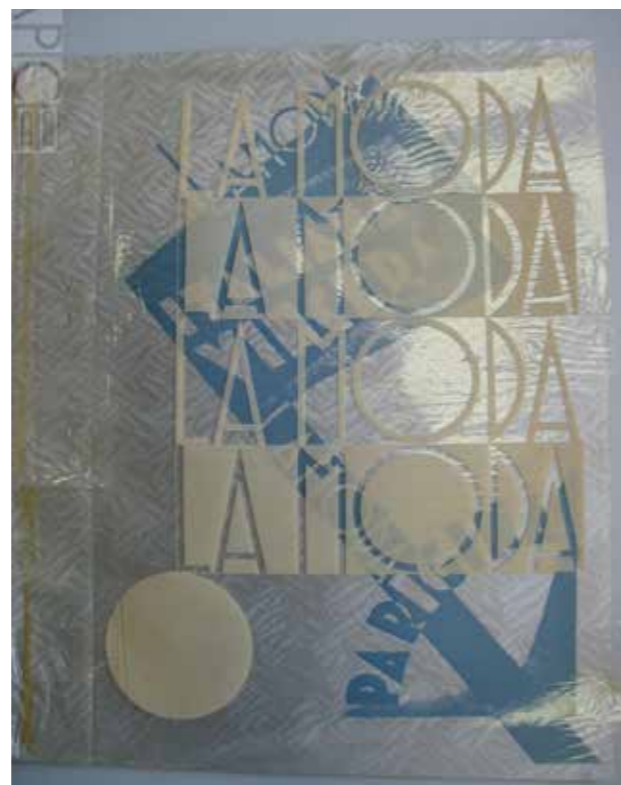
²⁰ *Programma. Almanacco dell'Italia Veloce*, pp. s.n.

²¹ L. CAPPUCIO, *Serietà in arte*, in «Nuovo Futurismo», Milano 30 maggio 1934, n. 1, p. 1.



12. Nicolay Diulgheroff, copertina, in *Programma*. *Almanacco Italia Veloce*, Milano 1930
Università degli Studi di Milano, Apice

13. Nicolay Diulgheroff, pagina per il *Programma*. *Almanacco Italia Veloce*, Edizioni Metropoli, Milano 1930
Università degli Studi di Milano, Apice



14. Nicolay Diulgheroff, pagine per il *Programma*. *Almanacco Italia Veloce*, Edizioni Metropoli, Milano 1930
Università degli Studi di Milano, Apice



15. Pagine da «Nuovo Futurismo», Milano 1934
Università degli Studi di Milano, Apice

impaginazione a cinque colonne e un carattere tipografico per tutti gli articoli (esclusi i titoli). Ogni numero del periodico presenta inoltre una doppia colorazione delle pagine, differente per ciascuna delle uscite e l'uso di inchiostri diversi a contrasto con il colore dei fogli, con un risultato di estrema eleganza dato dal perfetto equilibrio dell'impaginazione e dalla sobria ma ricercata bicromia delle pagine (foto 15).

La convergenza fra le posizioni antimarinettiane di Cappuccio e la fronda futurista di Antonio Marasco fa sì che «Nuovo Futurismo» ospiti sull'ultima pagina, per le prime quattro uscite, *Il passo oltre*, rubrica-bollettino dei gruppi futuristi indipendenti capeggiati dallo stesso Marasco. Tuttavia, i termini della polemica si stemperano già nel terzo fascicolo, su cui non a caso trovano posto un'illustrazione e un testo degli 'ortodossi' marinettiani Andreoni e Buzzi²². Già nel numero successivo c'è un evidente riavvicinamento nell'editoriale al leader del movimento²³ e nel sesto numero del 15 ottobre 1934²⁴ lo strappo sembra definitivamente ricucito, grazie soprattutto alle capacità diplomatiche e di mediazione di Marinetti, da sempre capace di far riconvergere in seno al movimento le iniziative novatrici eterodosse.

²² C. ANDREONI, *Studio di centrale elettrica*, disegno, e P. BUZZI, *Impressione elettrico-pittorica*, in «Nuovo Futurismo», Milano 30 giugno 1934, n. 3, p. 2.

²³ L. CAPPuccio, *Di Futurismo...nemmeno più l'ombra*, in «Nuovo Futurismo», Milano 1934, luglio, n. 4-5, p. 1. Le critiche vengono indirizzate a Mino Somenzi e Angiolo Mazzoni, direttori del periodico «Futurismo», in quel momento portavoce del movimento, e che cambia titolazione in «Sant'Elia» volgendosi prevalentemente a interessi architettonici, mentre Cappuccio rintuzza addirittura alcuni attacchi rivolti al leader del Futurismo sui giornali nell'articolo che segue: L. CAPPuccio, *In difesa di Marinetti*, Ivi, p. 2.

²⁴ L. CAPPuccio, *Futuristi vecchi e nuovi*, in «Nuovo Futurismo», Milano 1934, 15 ottobre, n. 6, p. 1.

**IL FUTURISMO NELLA
'COLLEZIONE NOVECENTO SERGIO REGGI'
DEL CENTRO APICE**

Valentina Zanchin

La collezione intitolata a Sergio Reggi è stata acquistata dall'Università degli Studi di Milano nel corso del 2003. All'origine c'era il progetto, nato da alcuni studiosi all'inizio del nuovo millennio, di un museo dell'editoria italiana del Novecento da realizzarsi a Milano, progetto però poi mai concretizzato. In un certo senso l'Università di Milano istituì il Centro Apice anche per la Collezione Reggi, unanimemente considerata la più importante biblioteca esistente sul Novecento italiano, nell'ottica di sviluppare e potenziare, all'interno di un progetto a lungo termine, la ricerca e lo studio sull'editoria italiana.

Il lavoro di ricerca collezionistica di Reggi, durato trentacinque anni, vedeva il Novecento in tre declinazioni:

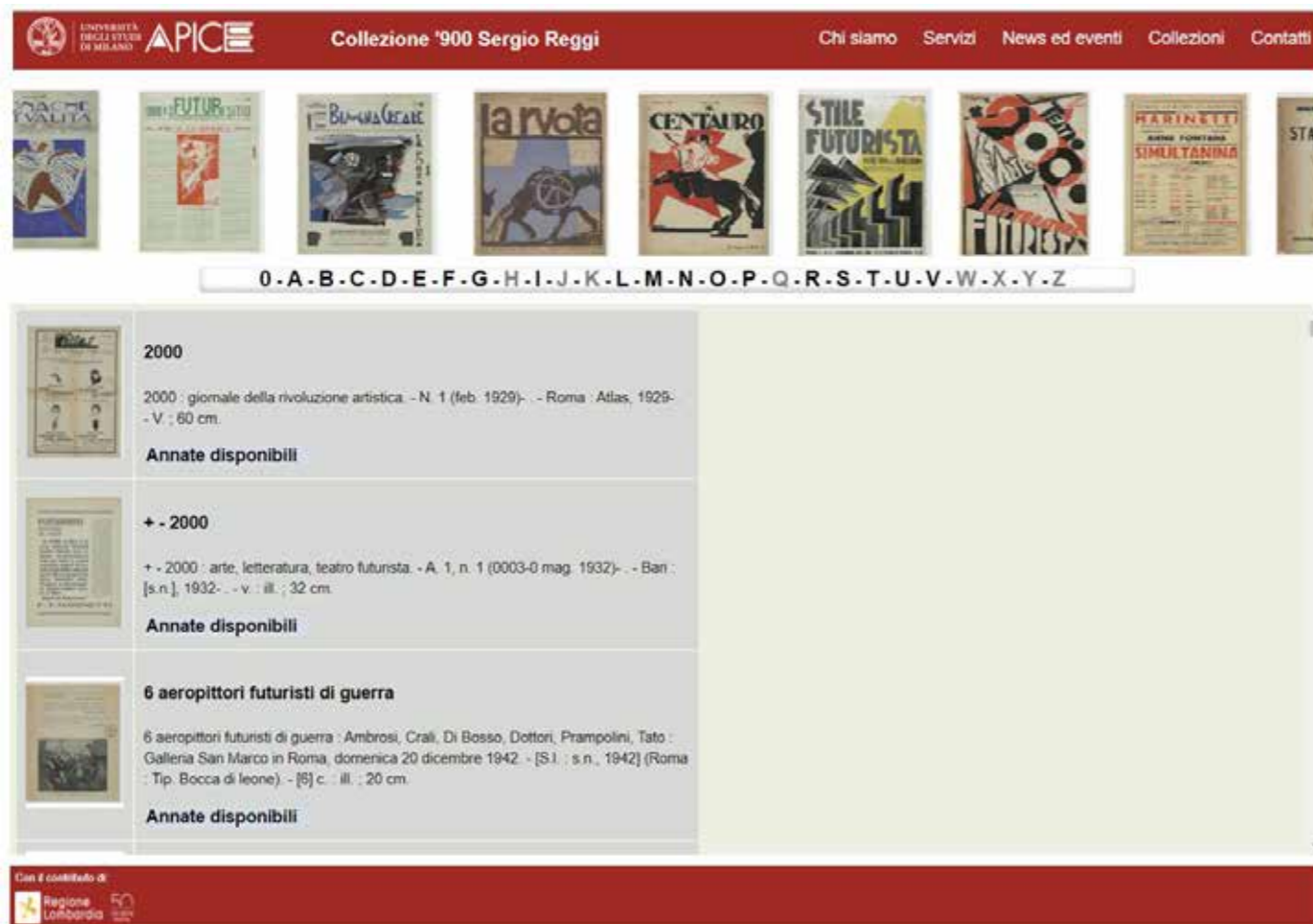
- Le **prime edizioni di letteratura** (e in particolare le opere prime in prima edizione degli autori italiani del '900), comprendente circa milleottocento volumi.
- **I libri illustrati per ragazzi:** dalle edizioni salgariane dei primi anni del secolo all'avvento della TV negli anni '50 (oltre duemila volumi).
- **Il Futurismo:** oltre milleduecento tra volumi, opuscoli, manifesti e riviste.

Sergio Reggi iniziò la sua collezione in un momento in cui le opere del Futurismo erano tutt'altro che ricercate, di conseguenza esisteva molto materiale sul mercato a disposizione di coloro i quali intendevano percorre, da pionieri, la nuova pista. In pochi anni il Futurismo da genere guardato con sospetto per ragioni politiche divenne il più desiderato dai collezionisti e fece da apripista al collezionismo librario delle opere del Novecento.

La collezione documenta in modo pressoché completo la vicenda editoriale del movimento futurista. Sono presenti i volumi più celebri: dal *Depero futurista* edito da Fedele Azari, il cosiddetto 'imbullonato' poiché formato da fogli sciolti tenuti insieme da due grosse viti chiuse da bulloni, alla *Anguria lirica, lungo poema passionale* di Tullio d'Albisola, un formidabile esempio di libro interamente realizzato in metallo e dunque espressione massima dell'idea del libro futurista, nel quale le pagine sono costituite da lastre in metallo litografate, ma che per diventare libro sono tenute insieme con un ingegnoso sistema che rende possibile sfogliarle.

Sono tantissimi gli esempi presenti nella collezione tuttora poco conosciuti: edizioni autoprodotte, opere del secondo Futurismo e di autori rimasti più appartati.

I volumi stampati in centri minori, o dalle piccole case editrici, testimoniano la diffusione capillare del movimento futurista. Il fenomeno è significativo se pensiamo che il Futurismo ebbe una delle principali espressioni proprio nel campo editoriale attraverso quella 'rivoluzione tipografica' che trasformò profondamente l'estetica del libro e della rivista, così come la tipografia. Un esempio di questo erano le tavole parolibere, composizioni che secondo Marinetti avevano l'obiettivo di "raddoppiare la forza espressiva delle parole": la loro realizzazione era frutto del lavoro di composizione tipografica nel quale l'autore operava vicino al tipografo e al compositore in un'epoca



Sito www.apice.unimi.it, pagina risorse digitali, Collezione Reggi

in cui nelle stamperie, specie in quelle più periferiche, persisteva la consuetudine a un lavoro e a un'estetica tradizionale, con una dotazione di caratteri tipografici che non sempre si adattava alla grafica del libro d'avanguardia.

L'aspetto di molti volumi che vediamo nella Collezione Reggi, quindi, è ancora quello di un libro stampato alla fine dell'800. Troviamo ancora a volte l'uso di caratteri gotici per i titoli, le cornici art nouveau e i fregi decorativi. *Musica di raggi cosmici* di Ettore Lazzarini (Milano, Alighieri, Albrighi, Segati e C.) nonostante il suo titolo 'fantascientifico' si presenta in una carta lussuosa e con una veste del tutto tradizionale con finalini in rosso, un po' assiri un po' cinesi, ancora nel 1933.

Molti studiosi del resto hanno sottolineato come le proposte marinettiane fin verso la metà degli anni Trenta fossero viste come qualcosa di pazzesco, impraticabile, sgradevole per l'occhio (l'uso di caratteri di ogni corpo e stile insieme), o comunque troppo costoso (la stampa di più colori nella stessa pagina). Nonostante ciò il ruolo del movimento futurista nella liberazione di energie creative così come nell'ideazione di soluzioni innovative nel campo della grafica editoriale fu notevole.

La nuova collocazione della raccolta Sergio Reggi al Centro Apice ha cambiato la natura della collezione, in particolare per quanto riguarda la fruizione del materiale. Da un ambito rigorosamente privato, con volumi sfogliati sporadicamente e da un numero ristrettissimo di persone, le opere sono ora consultate in un contesto di ricerca specialistica o richieste per le esposizioni. Se infatti il passaggio in mano pubblica favorisce la libera consultazione delle opere, il problema maggiore è senz'altro quello della loro conservazione, specialmente considerando che i volumi del primo '900 sono in larga maggioranza prodotti in carta di bassa qualità e tenuti insieme da semplici brossure. Di qui la scelta, a volte obbligata, di digitalizzare le opere più delicate. Nel caso della Collezione Reggi la scelta è caduta in particolare sulle testate futuriste, sugli ottanta manifesti e su trentacinque opuscoli, che sono particolarmente delicati e che quindi non avrebbero sopportato una consultazione frequente. In questo modo la movimentazione dei volumi è limitata ai prestiti per le mostre. Complessivamente sono state digitalizzate oltre cinquemila pagine con un progetto realizzato nel 2006 attraverso un parziale finanziamento della Regione Lombardia. Come nel caso delle riviste del fondo Marengo del Centro Apice, anche per i documenti della collezione Reggi si è scelto il formato djvu, sviluppato proprio per le immagini a colori, con il quale è possibile mantenere una qualità molto alta in un file leggero, ad accesso aperto e nello stesso tempo con un formato standard¹. Nel corso del 2020 è poi stata rimessa a punto la piattaforma per la consultazione delle opere che è stata resa più fruibile². Per quanto riguarda le funzionalità, oltre alla visione per la lettura le pagine si possono visualizzare nella modalità solo testo, utile per leggere più facilmente caratteri poco leggibili oppure per la copia di un testo per una citazione. È abilitata inoltre la funzione di stampa. Con le pagine digitalizzate di nuovo accessibili, si è così aperta alla consultazione da remoto parte di una straordinaria raccolta del '900 italiano.

¹ <http://www.djvu.org/>, <https://it.wikipedia.org/wiki/DjVu>
² <https://www.apice.unimi.it/risorse-digitali>

**OLDER THAN 100:
UNA RIFLESSIONE SULLE MOSTRE SUL FUTURISMO
A NEW YORK DOPO IL CENTENARIO**

Raffaele Bedarida

L'invito a partecipare al convegno del 28 settembre 2021 con una riflessione sulle mostre recenti sul Futurismo a New York è un'opportunità gradita e tempestiva¹. In primo luogo perché è una buona occasione, a poco più di un decennio dal centenario del manifesto marinettiano, per capire che direzione stanno prendendo le attività espositive e museali sul movimento italiano del Novecento che continua ad avere la maggiore risonanza internazionale. Se infatti il 2009 ha registrato relativamente poche iniziative negli USA, negli anni successivi si sono susseguite mostre e pubblicazioni importanti, con ripercussioni anche in Italia. In secondo luogo, è un modo per andare alla radice delle strategie e delle metodologie di una storia di traduzione culturale tra Italia e Stati Uniti che è emersa nell'ultimo decennio come importante ambito di ricerca ai due lati dell'Atlantico². Ovvero in che modo alcune mostre americane hanno interpretato il Futurismo e lo hanno inserito nelle genealogie dall'arte moderna, influenzando la ricezione internazionale dell'arte italiana contemporanea, ma allo stesso tempo modificando la narrativa del modernismo internazionale nel suo complesso. Si tratta di un ambito vasto e disomogeneo, che però nel suo insieme ha un impatto egemonico – data l'influenza globale delle istituzioni museali newyorkesi – nel definire modelli espositivi e narrative storiografiche. Sebbene questa riflessione non affronti direttamente il lavoro di Cesare Andreoni, spero fornisca uno spunto su come le idee discusse durante la giornata di studi e, ora, in questo volume si possano rapportare agli interessi e alle direzioni che gli studi sul Futurismo stanno prendendo dall'altro lato dell'Atlantico, non tanto in una logica di inclusioni ed esclusioni (chi espone dove e chi no) quanto in un'epistemologia di tali scelte (quali criteri e sistemi di riferimento determinano presenze e assenze). Se infatti il dialogo transnazionale tra l'attività espositiva italiana e statunitense si è intensificato notevolmente proprio nel decennio appena trascorso, il Futurismo è stato certamente uno snodo o punto di confronto intorno al quale si è svolto tale scambio.

Lost (or found?) in translation

In occasione della mostra *Italian Futurism: Reconstructing the Universe, 1909-1944* curata da Vivien Greene e Susan Thompson presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York nel 2014, il museo ha tenuto come di consueto uno 'Scholars' Day', ovvero una visita a porte chiuse con molti dei trenta autori dei saggi in catalogo, insieme ad altri storici dell'arte e curatori specialisti di Futurismo. Questo gruppo procedeva dal pian terreno su per la rampa di Frank Lloyd Wright, facendo tappa in alcuni punti cruciali della mostra, dove l'autore del saggio in catalogo relativo all'argomento o all'artista esposto dava una breve presentazione, seguita da un dibattito. Arrivati alla sezione

¹ Grazie a Mariateresa Chirico, Antonello Negri, Paolo Rusconi e Anty Pansera dell'invito a partecipare al convegno e a pubblicare in questo volume.

² Gli scambi artistici tra Italia e Stati Uniti sono stati oggetto di numerosi studi negli ultimi cinque anni, tra cui vale la pena ricordare: *New York New York: Arte Italiana. La riscoperta dell'America*, a cura di F. Tedeschi, Electa Milano, 2017; S. CORTESINI, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi, Monza 2018; *Republics and Empires: Italian and American Art in Transnational Perspective, 1840-1970*, a cura di M. Dabakis – P. Kaplan, Manchester University Press, Manchester 2021; R. BEDARIDA, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: "Like a Giant Screen"*, Routledge, Londra-New York 2022.

dedicata all'aeropittura, che riceveva particolare rilevanza fin dalla copertina del catalogo (con *Prima che si apra il paracadute* di Tullio Crali, 1939), Emily Braun presentava le tesi del suo saggio. Per inciso: Braun è una studiosa canadese ormai di base a New York da molti anni e, come è noto, ha avuto un ruolo propulsore nello sviluppo degli studi sull'arte italiana del Novecento negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni Ottanta. Tra l'altro Braun è stata nella commissione di dottorato della stessa Greene e ha partecipato, sin dalle fasi preliminari, al comitato scientifico della mostra del Guggenheim. In quella occasione, così come nel catalogo, Braun metteva in relazione l'aeropittura con le strategie militari sviluppate dal comandante e teorico militare Giulio Douhet nel libro del 1921 intitolato *Il dominio dell'aria*³. Il saggio era l'approdo di una riflessione avviata con il convegno *Shock and Awe: The Troubling Legacy of the Futurist Cult of War*, organizzato dalla studiosa nell'ambito della rassegna *Performa 2009: Back to Futurism*, in occasione del centenario futurista⁴. In breve, Braun discuteva le teorie di Douhet su come i bombardamenti aerei avrebbero soppiantato la dimensione di trincea della Prima guerra mondiale e avrebbero trasformato l'esperienza bellica moderna in una guerra totale, coinvolgendo l'intera popolazione e raggiungendo potenzialmente qualsiasi luogo in qualsiasi momento⁵. Al di là delle conseguenze fattuali, lo scarto più rilevante messo in evidenza da Braun era di tipo culturale e psicologico: il dominio dell'aria consisteva nella capacità potenziale di agire e nella manifestazione di tale capacità in modo tale da influenzare psicologicamente sia la popolazione civile che ne beneficiava sia quella nemica, costantemente minacciata. Su questo stesso scarto di mentalità, secondo Braun, operava e faceva presa l'aeropittura futurista, che aveva sì le proprie radici nel culto della velocità e della tecnologia aerea dei primi anni del Futurismo, ma se ne distingueva proprio per questo scarto. L'aeropittura dunque rientrava in un più ampio programma di spettacolarizzazione del dominio dell'aria proposto da Douhet e realizzato dal regime fascista a partire dalla seconda metà degli anni Venti, che comprendeva anche esposizioni di aeroplani, dimostrazioni, gare e altre forme di promozione e intrattenimento popolare sul progresso aeronautico.

A quel punto è insorto un gruppo di italiani, di cui Enrico Crispolti era la voce principale e più autorevole. Crispolti era venuto a New York per l'occasione, e per molti versi era ospite onorario della mostra: non solo riceveva prominenza nel catalogo della mostra avendo scritto uno dei tre saggi lunghi in apertura del volume, in cui ripercorreva la storiografia sul Futurismo⁶; veniva inoltre riconosciuto da Greene come fonte di ispirazione per l'impostazione stessa della mostra a partire dal titolo, che era ovviamente un omaggio al manifesto di Balla e Depero del 1915, ma anche alla mostra curata da Crispolti alla Mole Antonelliana di Torino nel 1980, intitolata appunto *Ricostruzione Futurista dell'Universo*⁷. Essendo la mostra del Guggenheim la prima grande esposizione museale

³ G. DOUHET, *Il dominio dell'aria*, Stabilimento Poligrafico per l'Amministrazione della Guerra, Roma 1921.

⁴ *Shock and Awe: The Troubling Legacy of the Futurist Cult of War*, convegno organizzato da Emily Braun ad Hunter College, Cuny, 11 novembre 2009, parte della rassegna *Performa 09 – Back to the Futurists*, a cura di RoseLee Goldberg.

⁵ E. BRAUN, *Shock and Awe: Futurist Aeropittura and the Theories of Giulio Douhet*, in *Italian Futurism: 1909-1944. Reconstructing the Universe*, a cura di V. Greene, Solomon R. Guggenheim, New York 2014, pp. 268-273.

⁶ E. CRISPOLTI, *The Dynamic of Futurism's Historiography*, in *Italian Futurism cit.*, pp. 50-57. Dopo l'introduzione di Greene, il catalogo si apriva con ampi saggi contestuali di Claudia Salaris, Crispolti e Adrian Lyttelton, seguiti da 27 brevi testi tematici.

⁷ Nello stesso catalogo Guggenheim Crispolti faceva riferimento al proprio saggio per la mostra del 1980 per una rifles-

negli Stati Uniti a mettere in evidenza la complessità del Futurismo oltre alla pittura e alla scultura e la vitalità del movimento anche dopo la Grande Guerra e fino al 1944, Crispolti vi figurava come pioniere e studioso per eccellenza di una storia lunga e multimediale del movimento, compreso l'aspetto controverso del rapporto col Fascismo⁸. Crispolti era entusiasta della mostra e del suo allestimento nel dinamico edificio a spirale di Wright, che in quell'occasione definiva la migliore architettura futurista mai realizzata. E apprezzava la centralità data a Balla e Marinetti rispetto alla visione Boccioni-centrica che da sempre aveva dominato il canone espositivo statunitense. Alla proposta di Braun, però, egli contestava l'interpretazione bellicosa dell'aeropittura facendo presente che si trattava nella maggior parte dei casi di voli non militari, effettuati sul territorio nazionale (per esempio in opere in mostra come *Sorvolando in spirale il Colosseo* di Tato, 1930 o *Il giro della morte* di Tullio Crali, 1938) o comunque di dimostrazioni pacifiche tra paesi in buoni rapporti (come la grande tela di Giacomo Balla, *Celeste metallico aeroplano*, dedicata al primo volo transatlantico di Balbo, 1931). La preoccupazione principale espressa da Crispolti era che, trattandosi dell'Italia fascista, ci fosse la tendenza negli Stati Uniti a leggere qualsiasi espressione artistica o culturale aprioristicamente in senso aggressivo e guerresco, perdendo di vista la specificità di ciascuna opera o l'intenzione dei vari artisti.

Trovandomi a fare da traduttore simultaneo tra i miei due mentori (con Crispolti mi sono laureato e specializzato a Siena nei primi Duemila e con Braun mi stavo dottorando a New York proprio in quel periodo), ho interpretato quello scambio non solo come un innegabile problema di traduzione linguistica, ma anche di traduzione più ampiamente metodologica, che rende l'episodio significativo. Il confronto della Braun non era letterale: non intendeva che gli aeropittori illustrassero le teorie di Douhet, ma che partecipassero alla costruzione e fossero espressione della stessa "air mindedness" (questa l'espressione che usava); ovvero uno stato mentale, una centralità culturale e politica della prospettiva aerea e del senso di controllo dello spazio aereo che si manifestava, ovviamente, testando il potenziale militare dell'aeronautica, ma anche attraverso lo sguardo benevolo e protettivo di un volo civile sul territorio italiano. Braun si poneva dunque una domanda da storica sociale dell'arte circa la rilevanza politica e culturale dell'aeropittura nell'Italia degli anni Trenta. Infine, si trattava di una rivalutazione del modernismo europeo in chiave transnazionale all'interno della quale il Futurismo e il regime fascista incarnano una componente ideologica allo stesso tempo specifica e rappresentativa⁹. Sarebbe semplicistico dire che Braun proveniva da una traiettoria storiografica sul Futurismo distinta da quella di Crispolti - già nel 1989 Braun aveva invitato Crispolti e altri autori italiani a scrivere di Futurismo e di arte italiana del Novecento, dunque riconoscendo la specificità¹⁰. Faceva piuttosto riferimento a un dibattito attuale distinto dalle motivazioni e

sione sul superamento della storiografia Boccioni-centrica, descritta in termini di "pregiudizi e cliché". Vedi E. CRISPOLTI, *The Dynamic of Futurism's Historiography*, in *Italian Futurism cit.*, p. 53 e nota 27, p. 57.

⁸ Per una riflessione retrospettiva sulle scelte e le problematiche affrontate dalle curatrici rispetto al rapporto tra Futurismo e Fascismo nella mostra del Guggenheim si veda V. GREENE - S. THOMPSON, *The Final Ramp: Italian Futurism at the Guggenheim Museum (2014)*, in *Curating Fascism: Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*, a cura di S. Hecker - R. Bedarida, Bloomsbury, Londra, pubblicazione imminente.

⁹ Per esempio Braun ha dato una lettura altrettanto politica e ideologica dell'opera di Picasso *Notre Avenir est dans l'Air*, 1912. Vedi *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*, a cura di E. Braun - R. Rabinow, Metropolitan Museum of Art, New York 2014, vedi soprattutto K. SILVER, *Picasso and Patriotism*, pp. 180-186.

¹⁰ *Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1900-1988*, a cura di E. Braun, Royal Academy of Arts,

dagli obiettivi che si poneva Crispolti di fronte alle stesse opere. Ed è sulla natura di questo scarto che vorrei concentrarmi perché non riguarda solamente questi due studiosi, ma è un caso di *lost in translation* (o forse *found in translation*) più ampio tra storiografia e mostre sul Futurismo sulle due sponde dell'Atlantico.

Alfred Barr e la tradizione Boccioni-centrica statunitense

Alla base c'è la questione del retaggio di Alfred Barr che, sebbene sia stato ampiamente storicizzato, continua a svolgere un ruolo paradigmatico sul canone americano del modernismo europeo. Non mi voglio dilungare su questo passaggio che ho approfondito altrove¹¹. In poche parole, il Boccioni-centrismo elaborato da Alfred Barr a cavallo della Seconda guerra mondiale è meno monolitico di come si è pensato tradizionalmente e ha messo radici profonde nella museografia e nella storia dell'arte statunitensi. Nel 1936 Barr impostava teoricamente la sua visione del Futurismo con la mostra fondante *Cubism and Abstract Art*: limitandosi al periodo 1909-1915 e alla produzione pittorica e scultorea, Barr esprimeva grosse riserve circa il valore artistico e l'ideologia del movimento italiano, definito come sostanzialmente contraddittorio e periferico rispetto all'ortodossia cubista. Il direttore del MoMA inoltre addirittura dichiarava proto-fascista anche il primo Futurismo, rendendolo particolarmente problematico in una mostra che presentava come operazione di salvataggio dell'arte moderna sotto l'assedio delle dittature europee. Nel 1949, con la mostra *Twentieth-century Italian Art*, Barr rettificava parzialmente il proprio giudizio, riabilitando il Futurismo boccioniano sia ideologicamente che artisticamente all'indomani della caduta del Fascismo, in un clima ormai di Guerra fredda, attraverso una lettura sostanzialmente formalista e apolitica; ma ribadiva la scelta cronologica e mediatica iniziale, con conseguenze a lungo termine. Infatti, in quella occasione Barr acquisiva gran parte delle opere futuriste tuttora nella collezione del MoMA, determinandone il canone. Era infine con la grande mostra del 1961, *Futurism*, curata in questo caso da Joshua Taylor, che si cristallizzava la versione di Barr anche per la generazione successiva, riflettendosi ben oltre le sale del MoMA: prima di tutto attraverso la collezione Boccioni-centrica di Lydia Winston Malbin, che, ispirata dalla mostra del 1949, venne esposta per tutti gli Stati Uniti tra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta¹² per poi essere acquisita dal Metropolitan Museum of Art negli anni Ottanta in concomitanza con la grande mostra dedicata a Boccioni a cura di Ester Coen; ma anche raggiungendo fisicamente l'Italia con la mostra *Arte Italiana da Collezioni Americane*, organizzata sempre nel 1961 dal International Council del MoMA ed esposta a Palazzo Reale a Milano e alla Galleria

Londra, 1989.

¹¹ R. BEDARIDA, *Out of the Chart: Boccioni-centrism and Alfred Barr's Struggle with Italian Modernism*, in *Boccioni in Brazil. Reassessing Unique forms of continuity in space and their material history*, a cura di A. Gonçalves Megalhas - R. McKeever, Universidade de Sao Paulo, San Paolo 2021, pp. 220-261. Per una più ampia riflessione metodologica si veda *Methodologies of Exchange: MoMA's Twentieth-Century Italian Art (1949)*, a cura di R. Bedarida - S. Bignami - D. Colombo numero speciale di «Italian Modern Art Journal», n. 3, gennaio 2020 <https://www.italianmodernart.org/journal/issues/methodologies-of-exchange-momas-twentieth-century-italian-art-1949/>.

¹² Tra 1957 e 1958 la mostra *Collecting Modern Art: Painting, Sculpture and Drawing from the Collection of Mr. and Mrs. Harry Lewis Winston* veniva esposta presso l'Institute of Contemporary Art di Boston; il Detroit Institute of Art; The Virginia Museum of Art di Richmond; The San Francisco Museum of Art; il Milwaukee Art Institute. Il catalogo, pubblicato dal Detroit Institute of Art riproduceva *Forme uniche* di Boccioni in copertina. Inoltre nel 1961 il MoMA ospitava una mostra di opere della collezione Winston in parallelo alla già citata *Futurism*, intitolata *The Graphic Work of Umberto Boccioni* e curata sempre da Joshua Taylor.

Nazionale d'Arte Moderna a Roma.

Se la mostra del Guggenheim del 2014 era la prima grande esposizione statunitense a tracciare gli sviluppi del movimento oltre la prima Guerra mondiale e ad ampliare il discorso oltre a pittura e scultura, mettendo in evidenza l'aspetto più pervasivo e intrinsecamente politico del Futurismo, faceva anche parte di un più ampio ripensamento dei criteri e delle genealogie del modernismo rispetto al canone stabilito da Barr. Quest'ultimo, infatti, nonostante le periodiche revisioni storiografiche, ha continuato a dominare la narrativa museale statunitense sul modernismo per decenni, influenzando anche gli addetti ai lavori. Per esempio, la critica d'arte del «New York Times» Roberta Smith (una firma influente e tutt'altro che una sprovveduta) commentava la mostra del Guggenheim dicendo che se da una parte sarebbe stato difficile immaginare il Dadaismo senza il precedente del Futurismo allo stesso tempo la mostra confermava che la pittura futurista era fondamentalmente Cubismo annacquato – ovvero il ruolo assegnato al Futurismo da Barr nel 1936¹³. Lo stesso MoMA, circa un anno prima della mostra del Guggenheim aveva provato con l'esposizione curata da Leah Dickerman *Inventing Abstraction, 1910-1925* a ripensare lo schema di Barr in chiave social network: ovvero, invece di guardare le influenze stilistiche tra movimenti diacronicamente e teleologicamente come aveva fatto Barr, studiava la circolazione del modernismo attraverso i rapporti e gli scambi tra persone così come documentano i carteggi e le collaborazioni a mostre e riviste. Lo schema grafico che apriva la mostra e il catalogo rendeva esplicitamente omaggio al precedente del 1936 riprendendone i colori e i caratteri tipografici. Ma se ne distingueva per il taglio sincronico, enfatizzando lo scambio di idee attraverso i confini nazionali, e spostando l'attenzione dai movimenti artistici ai contatti tra individui al di là degli schieramenti per “ismi”. Il sistema di Barr, tuttavia, rimaneva sostanzialmente intatto: dalla centralità dell'astrazione come momento fondante del modernismo alla visione sostanzialmente eurocentrica con priorità assoluta di Parigi e dei suoi protagonisti. In tutto ciò i futuristi rimanevano altrettanto periferici che nel 1936 sia nello schema grafico (letteralmente posto ai margini, in basso) sia nell'impianto curatoriale (una sala laterale rispetto alla traiettoria principale che da Leger conduceva ai Delaunay), nonostante molti studi ormai avessero mostrato la presenza programmaticamente internazionale del movimento. E, sebbene Marinetti qui sostituisse Boccioni come vero centro propulsore del movimento, l'assenza di un grande *networker* e promotore internazionale dell'astrattismo come Enrico Prampolini rivelava un'implicita mancanza d'interesse a riconsiderare davvero le dinamiche interne e il ruolo internazionale del Futurismo. Infine rimaneva escluso il Futurismo post-Grande guerra sebbene la mostra arrivasse fino al 1925¹⁴.

Genealogie

Se ci lasciamo prendere dal gusto sintetico delle genealogie, si possono individuare due modelli egemonici che hanno dettato la narrativa del modernismo negli Stati Uniti dalla metà del secolo scorso a oggi e che similmente hanno segregato il Futurismo a un ruolo marginale e spurio. Il

¹³ R. SMITH, *In Thrall of Machines, War and a More Manly Future*, in «The New York Times», 20 febbraio 2014 <https://www.nytimes.com/2014/02/21/arts/design/italian-futurism-1909-1944-at-the-guggenheim.html>.

¹⁴ Se il catalogo dedicava alle “Parole in libertà” e a Balla i due saggi sul Futurismo, scritti rispettivamente da Jodi Hauptman e Ester Coen, da un punto di vista curatoriale la sala del Futurismo, defilata rispetto agli sviluppi principali dell'astrazione, rimaneva dominata visivamente dal quadro di Boccioni, *Dinamismo di un footballer*, 1913.

tronco principale dell'albero genealogico del modernismo formalista stabilito tra Barr e Clement Greenberg a cavallo della Seconda guerra mondiale e che ha dominato il discorso artistico statunitense del secondo Novecento ha come asse portante l'astrazione e la superficie pittorica, come esemplificato dalla tradizione che da Picasso arriva a Pollock. Ed è nei confronti di quella linea teleologica che la mostra del 1949 collocava il Futurismo come aspetto periferico ma anche centrifugo, in un momento storico in cui Barr e il MoMA allontanavano da Parigi il centro gravitazionale della propria storia. Il modello post-Greenberghiano è quello stabilito da Rosalind Krauss a partire dalla fine degli anni Sessanta e portato alla canonizzazione nel manuale *Art Since 1900*, da lei pubblicato nel 2005 con Hal Foster e gli altri protagonisti di "October", Benjamin Buchloh e Yve-Alain Bois, dominando il discorso storico artistico statunitense e non solo a cavallo del nuovo millennio (prima edizione italiana, Zanichelli 2007). Questo individuava nel ready-made duchampiano il proprio fulcro concettuale, trovava nel collage cubista le proprie radici antipittoriche e identificava nel "expanded field" post-minimale e concettuale le sue conseguenze. Anche in questo caso il ruolo del Futurismo risultava marginale e, sebbene ora venissero apprezzati più i manifesti e le parole in libertà di pittura e scultura, il movimento italiano veniva comunque descritto come "ritardatario" ed "eclettico" rispetto ad un modernismo definito in Francia¹⁵. Il Futurismo anarchico, fascista e politicamente antagonista, in altre parole, rimaneva invisibile e sommerso a favore di una lettura ancora fondamentalmente formalista che rivelava come, nonostante la sua critica post-strutturalista, nella sostanza Krauss rimaneva fedele alla lezione di Greenberg, già suo maestro ai tempi di Harvard¹⁶.

Il centenario del 2009 e la mostra del Guggenheim di pochi anni dopo hanno combaciato e in qualche modo hanno risposto all'interesse crescente e sempre più istituzionalizzato per la performance e l'arte partecipativa. Sulla scorta di *Performa 09* che appunto celebrava il Futurismo come punto di origine della performance art, il fortunato libro del 2012 di Claire Bishop *Artificial Hells* (Inferni Artificiali) individuava proprio nelle serate futuriste e nel teatro futurista successivo la fonte storica di un terzo modello per ripensare la storia dell'arte del Novecento attraverso la lente del teatro e dell'arte partecipativa, con una particolare attenzione ai risvolti politici, sociali e pedagogici di tale pratica¹⁷. Non è dunque un caso che in occasione del centenario del manifesto, il MoMA non abbia organizzato una mostra nelle sale espositive, ma abbia piuttosto ospitato "Futurism and the New Manifesto Program", una giornata di declamazioni e performance di manifesti storici e contemporanei, e abbia riservato uno spazio al dipartimento di Educazione per una mostra documentaria *Words in Freedom: Futurism at 100* curata da Laura Beilies, allora Associate Educator del museo¹⁸.

¹⁵ È in rapporto a quel paradigma storiografico (ma anche per complicarlo) che Christine Poggi ha riletto il Futurismo in due influenti monografie: *In defiance of painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven 1992; e soprattutto *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton University Press, Princeton 2009. Poggi è autrice di un saggio nel catalogo Guggenheim.

¹⁶ Come è noto Greenberg era direttore di dottorato di Krauss a Harvard. Sul significato politico della eliminazione del Futurismo più radicale dai manuali di storia dell'arte statunitensi si veda E. MILMAN, *Futurism as a Submerged Paradigm for Artistic Activism and Practical Anarchism*, in «South Central Review», Baltimora Summer-Autumn 1996, vol. 13, n. 2/3, pp. 157-179.

¹⁷ "It is hoped that these chapters might give momentum to rethinking the history of twentieth-century art through the lens of theatre rather than painting (as in the Greenbergian narrative) or the ready-made (as in Krauss, Bois, Buchloh and Foster's *Art Since 1900*, 2005)". C. BISHOP, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra 2012, p. 3.

¹⁸ Il programma "Futurism and the New Manifesto", tenutosi nel giorno esatto del centenario, 20 febbraio 2009, com-

Lo stesso Guggenheim organizzava eventi performativi nell'ambito della mostra, come gli interventi di Luciano Chessa "PAAAAAroooooooooooooole in Libertà Futuriste (Futurist Wwwwwoooooords-in-Freedom)"¹⁹ e dedicava ampio spazio al ruolo della performance nel Futurismo, a partire dalla documentazione e ricostruzione di *Fuochi d'artificio* di Balla (1917) e soprattutto con la presenza dei *Balli plastici*, delle marionette e di altre operazioni performative di Depero, il quale emergeva come vera grande scoperta della mostra Guggenheim. L'apertura in contemporanea del Center for Italian Modern Art (CIMA) a New York con una mostra di Depero e un'enfasi speciale sull'attività multimediale di questo artista (tra cui l'omaggio di Fabio Mauri, *Gran serata futurista 1909-1930*, 1980), contribuiva a sua volta alla riscoperta di un Futurismo multimediale, performativo, politico e indistricabile dalla "difficult legacy" del Fascismo.

Si capisce che, per istituzioni come il MoMA o il Guggenheim, che, originariamente ispirate alle avanguardie storiche europee, negli ultimi dieci anni hanno fatto fatica più che mai a liberarsi del proprio eurocentrismo e dunque a ridefinire una propria identità e missione, il Futurismo rappresenta un capitolo quanto mai problematico, per quanto periferico, delle proprie origini culturali. Ma è proprio indagando la problematicità di una vicenda come il Futurismo e proprio esplorando i margini della propria narrativa storica che si sono svolti alcuni dei tentativi più intelligenti di ripensamento storico e identitario.

prendeva interventi di Charles Bernstein, Thomas Sayers Ellis, Joshua Mehigan e Alicia Stallings.

¹⁹ Vedi C. EPPLEY, *The Freedom of Futurist Poetry*, in «Hyperallergic», 12 giugno 2014 <https://hyperallergic.com/132032/the-freedom-of-futurist-poetry/>.

BIBLIOGRAFIA

La Bibliografia raccoglie i testi citati in tutti i contributi degli Atti. Sono disposti in ordine cronologico e all'interno di un medesimo anno volumi e saggi, i cui autori sono in ordine alfabetico, precedono gli articoli.

1881

G. COLOMBO, *Milano industriale*, in *Mediolanum*, Vallardi, Milano, vol. III

1887

Capitoli speciali per le fabbriche da erigersi lungo la nuova via dal Cordusio al Foro Bonaparte, deliberati dal Consiglio Comunale nel giorno 11 gennaio 1887, Archivio Storico del Comune di Milano, fondo Piano regolatore, cart. 1461

1893

Le fabbriche erette sulla nuova via Dante e sulla piazza ellittica del Cordusio in Milano. Relazione della Commissione Municipale per l'esame, giudizio e conferimento dei premi, Milano

1905

IL COMITATO GENERALE, *L'appello alla cittadinanza*, in «L'Esposizione Illustrata di Milano», Milano settembre, nn. 1-2, pp. 4-5

1912

I poeti futuristi, prefazione di F.T. Marinetti, con uno studio sul verso libero di P. Buzzi, Edizioni futuriste di 'Poesia', Milano

1913-1914

P. COLOMBO, *Il legatore di libri*, Libreria Editrice Internazionale, Torino

1914

G. U. ARATA, *La prima mostra promossa dall'Associazione degli Architetti Lombardi*, in «Vita d'Arte», Siena marzo, n. 75, pp. 66-75

A. SANT'ELIA, *Manifesto dell'architettura futurista*, Milano 11 luglio

G. U. ARATA, *L'architettura futurista*, in «Pagine d'Arte», Milano 30 agosto, pp. 193-195

1916

G. U. ARATA, *I morti per la Patria. Antonio Sant'Elia*, in «Pagine d'Arte», Milano 15 novembre, pp. 139-140

Il primo mobilio italiano, in «L'Italia futurista», Firenze 15 dicembre, a I, n. 12, p. 1

1917

F.T. MARINETTI, *La guerra elettrica (visione-ipotesi futurista)*, in «L'Italia Futurista», Firenze aprile, a. II, n. 11, p. 1

1921

G. DOUHET, *Il dominio dell'aria*, Stabilimento Poligrafico per l'Amministrazione della Guerra, Roma

1923

V. PALADINI, *Estetica meccanica*, in «Noi Rivista d'arte futurista», Roma maggio, anno I, n. 2, p. 2

E. PRAMPOLINI-I. PANNAGGI-V. PALADINI, *L'arte meccanica. Manifesto futurista*, in «Noi Rivista d'arte futurista», Roma maggio, anno I, n. 2, pp. 1-2

1924

Marinetti «Animatore d'italianità», numero unico redatto da M. Somenzi, Milano

E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista*, in «Noi. Rivista d'arte futurista», *Numero speciale. Teatro e scena Futurista*, Roma, nn. 6/7/8/9, pp.6-7

1925

F. DEPERO, *Le invenzioni di Depero*, in «L'Impero», Roma 3 marzo, p. 3

R. GIOLLI, *Tra Monza e Parigi*, «La Sera», Milano 10 giugno, p. 3

E. PRAMPOLINI-I. PANNAGGI-V. PALADINI, *L'arte Meccanica. Manifesto futurista*, in «Noi Rivista d'arte futurista», Roma 1925, nn. 10-11-12, pp. 2-3

1926

W. KANDINSKY, *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen elemente*, Albert Langen Verlag, München

1927

F. DEPERO, *Depero futurista 1913-1927*, Dinamo Azari, Milano

Catalogo ufficiale della III mostra internazionale delle arti decorative, Casa Editrice Ceschina, Monza, II ed.

1928

M. SOMENZI, *Aeropittura e aeroscultura (Manifesto tecnico futurista)*, Fondo Somenzi 1.5.1, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

1929

Mostra di trentatré artisti futuristi, testo di F.T. Marinetti, catalogo della mostra Galleria Pesaro, Bestetti-Tumminelli, Milano-Roma

M. BOLAFFIO, *Cuscini d'arte*, in «La casa ideale», Milano 29 giugno-29 settembre, anno II, n. 2, p. 23

F.T. MARINETTI, *Prospettive di volo e aeropittura*, in «Gazzetta del Popolo», Torino 22 settembre, p. 3

1930

C. ANDREONI, *La Biennale di Venezia*, in «La casa ideale», Milano 29 marzo-29 giugno, a. III, n. 7, pp. 47-48

M. BOLAFFIO, *Pizzo nell'arte pura e decorativa*, in «La casa ideale», Milano 29 settembre, a. III, n. 8, pp. 58-60

R. CARRIERI, *I pittori futuristi alla Galleria Pesaro: Cesare Andreoni*, in «La casa ideale», Milano 29 settembre, a. III, n. 8, p. 22

Almanacco dell'Italia Veloce. Prime adesioni. Primi collaboratori, opuscolo, Milano

Almanacco dell'Italia Veloce, depliant, Milano

Programma. Almanacco dell'Italia Veloce, Milano

1931

Mostra futurista di Aeropittura e di Scenografia (Mostra personale Prampolini) 41 pittori, catalogo della mostra Galleria Pesaro, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma

I Mostra di aeropittura dei futuristi Balla, Ballelica, Benedetta, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Oriani, Prampolini, Bruno Somenzi, Tato, Thayah, catalogo della mostra, La Camerata degli Artisti, Roma

PER. [E. PERSICO], *Via Solferino*, in «L'Ambrosiano», Milano 9 settembre, n. 214, p. 3

La prima affermazione nel mondo di una nuova arte italiana: l'aeropittura. Un manifesto di Marinetti, in «Il Giornale della Domenica», Roma 1-2 febbraio, p. 1

1932

F. DEPERO, *Manifesto: arte pubblicitaria futurista*, in «Futurismo», Roma giugno, anno I, n. 2, p. 4

Centrale futurista di Torino. Architettura Arredamenti Arte Decorativa, Centrale Futurista di Torino, Torino

1934

«Bollettino della Galleria del Milione», Milano aprile-maggio, n. 27

L. CAPPUCCIO, *Serietà in arte*, in «Nuovo Futurismo», Milano 30 maggio, n. 1, p. 1

P. BUZZI, *Impressione elettrico-pittorica*, in «Nuovo Futurismo», Milano 30 giugno, n. 3, p. 2

L. CAPPUCCIO, *Di Futurismo...nemmeno più l'ombra*, in «Nuovo Futurismo», Milano luglio, nn. 4-5, p.1

L. CAPPUCCIO, *In difesa di Marinetti*, in «Nuovo Futurismo», Milano luglio, nn. 4-5, p. 2

Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in «Stile Futurista», Torino luglio, anno I, n. 1, p. 11

F. T. MARINETTI, *Prima Mostra di Plastica Murale per l'edilizia Fascista*, in «Stile Futurista», Torino, agosto anno I, n. 2, p. 5

F. T. MARINETTI, *L'aeropittura futurista inizia una nuova era della plastica*, in «Stile Futurista», Torino, agosto, a.I, n.2, pp. 11-12 (poi in «Artecrazia», Roma 11 febbraio 1938, a. VI, n. 112 e anche in *Mostra futurista di aeropittori e aeroscultori*, in *III Quadriennale d'Arte Nazionale. Catalogo Generale*, catalogo della mostra, Editoriale Domus, Roma 1939)

L. CAPPUCCIO, *Futuristi vecchi e nuovi*, in «Nuovo Futurismo», Milano 15 ottobre, n. 6, p. 1

G. MODIANO, *Gli insegnamenti della pittura astratta*, in «Campo Grafico», Milano novembre, n. 11, pp 246-249

1935

Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, in «Stile Futurista», Torino luglio, anno II, n. 8-9, p. 8

G. MODIANO, *Tipografie di Edoardo Persico*, in «Campo Grafico», Milano novembre-dicembre, nn. 11-12, pp. 231-241

1936

Guida della sesta Triennale, a cura di A. Pica, S.A.M.E., Milano, II. ed.

Concorsi di plastica murale, in *2ª Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista in Italia e in Africa*, catalogo della mostra, Edizioni futuriste di 'Poesia', Milano

1938

V.B., *La mostra degli aeropittori futuristi inaugurata da Marinetti*, in «Corriere della Sera», Milano 10 febbraio, p. 4

R.C [R. CARRIERI], *Aeropittura futurista*, in «L'Illustrazione Italiana», Milano 20 febbraio, a. LXV, n. 8, p. 241

C. CARRÀ, *Cronaca delle mostre. Pittura programmatica (al Milione)*, in «L'Ambrosiano», Milano 16 febbraio, p. 5

1939

«Campo Grafico. Aeroporto della Rivoluzione Futurista delle Parole in Libertà Poesia Pubblicitaria», Milano marzo-maggio, nn. 3-5

G. MODIANO, *Un posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo*, in «Domus», Milano luglio, n. 139, pp. 67-68

1940

VII Triennale di Milano. Guida, S.A.M.E., Milano

1941

B. DEL FABBRO, *Dei caffè milanesi*, in *La luna nel corso*, a cura di L. Anceschi-G. Ferrata-G. Labò-E. Treccani, Edizioni di Corrente, Milano

Aeropitture futuriste di guerra di Andreoni, catalogo della mostra, Soc. An Grafica Generale, Milano

G. PAGANO, *Parliamo un po' di esposizioni*, in «Casabella», Milano marzo-aprile, nn.159-160, [pagine senza numerazione]

1942

F.T. MARINETTI, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, in «Graphicus», Torino maggio, n. 5, pp. 1-8

1943

C. CARRÀ, *La mia vita*, Longanesi Editore, Roma

1950

P. COLOMBO, *La legatura industriale - artigiana - artistica*, in *Enciclopedia poligrafica*, Raggio, Roma (ma Colle Don Bosco, Asti)

1962

Creatività e forme nelle sculture di Giuseppe Pizzo, a cura di D. Valenti, Aldo Martello Editore, Milano

1963

M. CEREGHINI, *Disegni di Russia di Andreoni*, Edizioni del Milione, Milano

1969

F.T. MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista*, A. Mondadori Editore, Milano

1971

Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano

1982

G. POLIN, *La Triennale di Milano 1923-1947. Allestimento, astrazione, contestualizzazione*, in «Rassegna (Allestimenti/Exhibit design)», Bologna giugno, n.10, pp. 34-47

1984

G. LONGHI, *Momenti della nascita della rete di trasporti pubblici interurbani in Lombardia*, in

Costruire in Lombardia 1880-1980. Rete e infrastrutture territoriali, a cura di O. Selvafolta - A. Castellano, Electa, Milano, pp. 11-38

M. SALVADÉ - D. FRIZZI BRIANZA, *Architettura liberty a Milano*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano

Arnaldo Ginna e Bruno Corra Manifesti futuristi e scritti teorici, a cura di M. Verdone, Angelo Longo Editore, Ravenna

1985

C. COLOMBO, *La stagione del cemento artistico a Milano, 1900-1915*, in *Costruire in Lombardia 1880-1980. Edilizia residenziale*, a cura di O. Selvafolta, Electa, Milano, pp. 61-76

C. SALARIS, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Editori Riuniti, Roma (ed. ampliata nel 1992)

M. VERDONE, *Ginna Tra astrazione e futurismo*, Edizioni Essegì, Ravenna

1987

L. CAMEL, *Sant'Elia. L'opera completa*, A. Mondadori Editore, Milano

E. CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma-Bari

1988

G. FANELLI - E. GODOLI, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Roma

1989

Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1900-1988, a cura di E. Braun, Royal Academy of Arts, Londra

1992

L. COLLARILE, *Fedele Azari. Vita simultanea futurista*, Museo Aeronautico G. Caproni, Trento
Cesare Andreoni Artista artigiano protodesigner, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, Bolis Editore, Bergamo

C. POGGI, *In defiance of painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, Yale University Press, New Haven

Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre, a cura dell'Archivio Cesare Andreoni, catalogo della mostra, Bolis Editore, Bergamo

La Milano del piano Beruto (1884-1889). Società, urbanistica e architettura nella seconda metà dell'Ottocento, a cura di R. Rozzi, Guerini e Associati, Milano

1993

F. MANGONE, *Giulio Ulisse Arata. Opera completa*, Electa, Napoli

C. BO, *Due esposizioni in corso, e una terza in apertura, sui seguaci di Filippo Tommaso Marinetti. Roma o Milano capitale del Futurismo? Continua la 'querelle', ancora irrisolta fra pittura e letteratura*, in «Corriere della Sera», Milano, 21 febbraio, p. 29

1995

M.M. LAMBERTI, *Milano nell'arte contemporanea. La città dei futuristi*, estratto da *Milano e la Lombardia nella civiltà nazionale*, Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere, pp. 273-274

1996

E. MILMAN, *Futurism as a Submerged Paradigm for Artistic Activism and Practical Anarchism*, in «South Central Review», Baltimora Summer-Autumn, vol. 13, n. 2/3, pp. 157-179

1999

Anita Pittoni. Straccetti d'arte, a cura di M. Cammarata, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo

2000

Milano 1848-1898 ascesa e trasformazione della capitale morale, a cura di R. Pavoni - C. Mozzarelli, Marsilio, Venezia

2001

S. BARISIONE, *Ceramisti d'eccezione*, in *Parole e immagini futuriste dalla Collezione Wolfson*, a cura di S. Barisione - M. Fochessati - G. Franzone, catalogo della mostra, New York-San Francisco-Genova, pp. 65-77

D. CAMMAROTA, ad vocem *Fusetti Oscar*, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di E. Godoli,

Vallecchi, Firenze, vol. I, pp. 491-492

M. DURANTI, *Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in *Futurismo 1909-1944*, catalogo della mostra, Mazzotta editore, Milano, pp. 213-221

L. GRUEFF, ad vocem *Graphicus*, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di E. Godoli, Vallecchi, Firenze vol. I, p. 561

2002

Il mondo nuovo. Milano 1890-1915, catalogo della mostra, Mondadori Electa, Milano

2003

Ugo Carà. *Arte architettura design 1926-1963*, a cura di M. Masau Dan-L. Michelli, catalogo della mostra, Comunicarte, Trieste

2004

A cento anni dalla nascita Cesare Andreoni Futurista e milanese, Banca Popolare di Milano, Milano

2005

C. F. CARLI, *Artisti e arredo della sala di rappresentanza del Palazzo Podestarile di Enrico Prampolini e altri Futuristi*, in *Aprilia: città della terra: arte, architettura, urbanistica*, a cura di G. Papi, Gangemi, Roma, pp. 120-123

Thayaht futurista irregolare, a cura di D. Fonti, catalogo della mostra, Skira, Milano

2007

M. RATTI, *Cromatismo architettonico e plastiche murali. Fillia e Prampolini artisti per Angiolo Mazzoni*, in *Futurismi. Aeropittura aeropoesia architettura nel Golfo della Spezia*, catalogo della mostra, Carispe, La Spezia, pp. 101-108

2008

Mt. CHIRICO, *Ottantasette artisti, trecentosessantuno opere*, in *I Futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano, pp. 46-69

Fondo Tullio Crali. Inventario, a cura di M. Duci, Nicolodi, Rovereto

2009

C. POGGI, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton University Press, Princeton

Il Museo dell'Arte Vetraria Altarese, a cura di Mt. Chirico, Tipografia Bacchetta, Albenga
Milano Futurista. Luoghi opere eventi, a cura di A Pansera – Mt. Chirico, CASVA, Milano

2012

C. BISHOP, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra

2012-2013

C. SALARIS, ad vocem *Graphicus*, in *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, Gli Ori, Pistoia, pp. 344-349

S. VACCA, *Periodici futuristi degli anni Trenta: comunicazione e innovazione visiva*, tesi di dottorato, relatore Antonello Negri, Università degli Studi, Milano

2014

Cubism: The Leonard A. Lauder Collection, a cura di E. Braun - R. Rabinow, Metropolitan Museum of Art, New York

Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe, a cura di V. Greene, catalogo della mostra, Solomon R. Guggenheim, New York

C. EPPLEY, *The Freedom of Futurist Poetry*, in «Hyperallergic», 12 giugno <https://hyperallergic.com/132032/the-freedom-of-futurist-poetry/>

R. SMITH, *In Thrall of Machines, War and a More Manly Future*, in «The New York Times», 20 febbraio

<https://www.nytimes.com/2014/02/21/arts/design/italian-futurism-1909-1944-at-the-guggenheim.html>

2016

M. FOCHESSATI, «Questi benedetti artisti». *Dal futurismo all'informale: la MITA tra avanguardia artistica e design*, in *La trama dell'arte. Arte e design nella produzione della MITA*, a cura di M. Fochessati - G. Franzone, catalogo della mostra, Sagep, Genova, pp. 44-75

Antonio Sant'Elia: il futuro della città, catalogo della mostra, Skira, Milano

2017

P. RUSCONI, *Nella tipografia di «Quadrante»: le pagine, i caratteri di stampa e una copertina*, in *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, a cura di C. Patey- E. Esposito, Ledizioni, Milano 2017, pp. 193-213

A. SPEZIALI, *Giuseppe Sommaruga (1867-1917): un protagonista del Liberty*, CartaCanta Editore, Forlì

Thayaht. Un futurista eccentrico, a cura di D. Fonti, catalogo della mostra, Manfredi Edizioni, Imola

New York New York: Arte Italiana. La riscoperta dell'America, a cura di F. Tedeschi, Electa, Milano

2018

S. Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi, Monza

E. GODOLI, *Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo*, atti del convegno, Dipartimento di Architettura, Firenze

2020

Methodologies of Exchange: MoMA's Twentieth-Century Italian Art (1949), a cura di R. Bedarida - S. Bignami - D. Colombo numero speciale di «Italian Modern Art Journal», gennaio, n. 3 <https://www.italianmodernart.org/journal/issues/methodologies-of-exchange-momas-twentieth-century-italian-art-1949/>

2021

R. BEDARIDA, *Out of the Chart: Boccioni-centrism and Alfred Barr's Struggle with Italian Modernism*, in *Boccioni in Brazil. Reassessing Unique forms of continuity in space and their material history*, a cura di A. Gonçalves Megalhaes - R. McKeever, Universidade de Sao Paulo, San Paolo

Republics and Empires: Italian and American Art in Transnational Perspective, 1840-1970, a cura di M. Dabakis – P. Kaplan, Manchester University Press, Manchester

2022

R. BEDARIDA, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: "Like a Giant Screen"*, Routledge, Londra-New York

di prossima pubblicazione

V. GREENE - S. THOMPSON, *The Final Ramp: Italian Futurism at the Guggenheim Museum (2014)*, in *Curating Fascism: Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*, a cura di S. Hecker – R. Bedarida, Bloomsbury, Londra