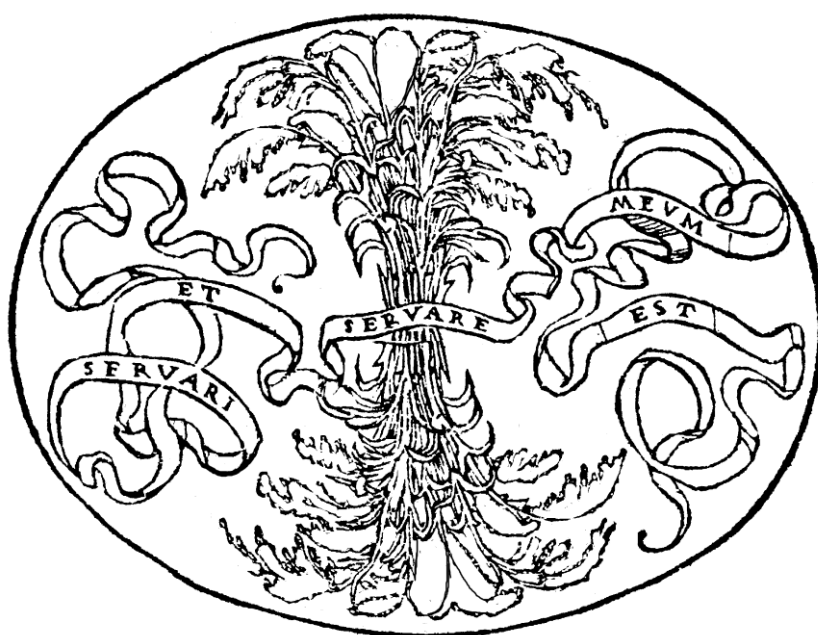


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

13/2014



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

*Diffondere la cultura visiva:
l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*

- G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, *Editoriale* p. 1
- E. Stead, *A Flurry of Images and its Unfurling through the «Revue illustrée»* p. 3
- V. Pesce, *Acquarelli, quadretti, impressioni. «La Riviera Ligure» fra arte figurativa e letteratura* p. 29
- E. Miraglio, *Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de «Il Risorgimento Grafico»* p. 49
- A. Botta, *Influenze monacensi nella grafica di Alberto Martini: il caso de La bocca de la maschera* p. 80
- M.L. Paiato, *1913: Aroldo Bonzagni e i disegni per le riviste milanesi «in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese!»* p. 101
- G. Bacci, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo* p. 119
- D. Lacagnina, *Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza* p. 144
- A. Ducci, *Il «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni* p. 156
- T. Casini, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte* p. 175
- D. Viva, *Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)* p. 195

- F. Ellena, *Testo e immagine nella prima serie di «Arti Visive» (1952-1954). Modelli, obiettivi e strategie di una rivista militante tra arte non figurativa e civiltà del suo tempo* p. 223
- G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* p. 245
- V. Russo, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati* p. 262

GLI ANTENATI ELETTIVI: GIACOMO BALLA ASTRATTISTA TRA FORMA 1 E ORIGINE (1948-1954)

Nell'immediato secondo dopoguerra, il costante riferimento alle avanguardie storiche fu forse il sintomo più inconscio della difficoltà di ripeterne l'epopea da parte degli artisti italiani. L'interruzione dei principali canali di comunicazione internazionale – così venne percepito il ventennio fascista appena trascorso – fu tra i complessi più persistenti di una generazione giovane, che tentò di sprovvincializzarsi viaggiando e riscoprendo le avanguardie. Specie per le compagini astratto-concrete, il problema più cocente fu quello di fornire una legittimazione storica alla propria poetica davanti alle aspettative politiche pressanti della sinistra, che reclamava per gli artisti ben altro ruolo. Tracciare una linea storica per l'astrazione fu, allora, un'esigenza implacabile, un modo per legittimarsi e colmare il ritardo italiano nel momento stesso in cui lo si dichiarava.

Il profluvio di manifesti e riviste o la singolare apparizione di libri a carattere storico-divulgativo¹ attestano quanto questo compito fosse avvertito in prima istanza dagli artisti e come esso dovesse indulgere a semplificazioni e forzature, a riordinamenti cronologici spiccioli, a riscritture assai angolate. I presupposti erano sconfortanti: nell'autorevole storia dell'astrazione, scritta da Michel Seuphor nel 1949, gli italiani latitavano. Al diritto di menzione accedevano quei pochi nomi, Alberto Magnelli e Gino Severini – il più cubista tra i futuristi –, entrati in salvifico contatto con Parigi². In Italia, dunque, una buona parte di questa incombenza storiografica era destinata a ricadere sulle riviste d'arte militante. Un paragone sinottico tra periodici come «Arti Visive» o «Arte Concreta» e i loro antenati come «Lacerba» offre già lo spunto decisivo: elitaria e compiaciuta del proprio agguerrimento, ben poco retrospettiva, quest'ultima; tese a trovare sostegno, indirizzare, far comprendere e storicizzare, le prime.

La vicenda della fortuna di Giacomo Balla è probabilmente il frutto, paradigmatico, di questo scrupolo storicizzante. Convergenndo da più fronti, fra la fine del 1950 e l'autunno del 1952, iniziò a circolare sulle riviste specializzate l'idea di un Balla 'nobile antenato' dell'astrazione. Furono i fascicoli dedicati alla storia dell'astrazione o dell'arte italiana e le riviste d'arte non-figurativa a delinearla. Si cominciò dalla prestigiosa «Cahiers d'Art» e dal suo autorevole direttore Christian Zervos, con un numero dedicato all'ultimo mezzo secolo d'arte italiana³, per estendere poi il dibattito su «Art d'Aujourd'hui», dove Achille Perilli evocò Balla per aprire un numero sui giovani astrattisti italiani⁴; su «Spazio», curiosa rivista d'architettura, dove fu compiuta una simile operazione, stavolta a più mani⁵; e su «Arte Concreta» e «Arti Visive», quando si tornò in più occasioni sulla sua opera⁶.

Nella poliedrica attività delle riviste, gli articoli si integravano all'iniziativa espositiva. Nel caso di Balla gli epicentri furono due: a Milano suscitò l'attenzione del M.A.C., con il suo bollettino «Arte Concreta» e le mostre promosse dal gallerista Guido Le Noci; a Roma fu il gruppo Origine a riscoprirlo, animato da Ettore Colla, con il suo spazio espositivo e le pagine di «Arti Visive». Dopo vent'anni le opere futuriste di Balla tornarono così ad essere visibili: Le Noci le ritenne tra gli incunaboli per la mostra storica sui pionieri dell'astrattismo italiano alla

¹ Esemplare in tal senso l'accurato volume: DORAZIO 1955.

² Per Seuphor il contributo dei futuristi all'arte astratta si limitava al loro 'machinisme': SEUPHOR 1949, pp. 20-22. Nelle riproduzioni del volume appaiono Luigi Russolo e Gino Severini, quest'ultimo l'unico incluso fra le tavole senza commento de *Les origines de l'art abstrait* (*ivi*, pp. 21 e 152-153). Magnelli è invece incluso fra i primi maestri dell'arte astratta (*ivi*, pp. 238-243) senza però ricevere approfondimenti testuali.

³ ZERVOS 1950.

⁴ PERILLI 1952.

⁵ BERNASCONI-CANEVARI ET ALII 1951.

⁶ LE NOCI 1951; MONNET 1952; COLLA 1952; ANAGRAFE PER GLI EROI 1954.

Bompiani (febbraio 1951)⁷ e gli dedicò poi una retrospettiva agli Amici di Francia (novembre 1951)⁸; Colla fu l'artefice della sua epocale mostra alla galleria di Origine (aprile 1951)⁹.

Le iniziative di entrambi i nuclei, in contatto fra loro a questo fine¹⁰, erano tutte di esplicita interpretazione astratta: «nessun futurista» – avrebbe scritto *Le Noci* – «fu in tempi così lontani tanto astrattista quanto Balla»¹¹. Colla, per conto suo, indicò dapprima la produzione interventista come «priva da ogni riferimento al “reale”»¹², arrivando poi a riscoprire le *compenetrazioni iridescenti*¹³ – comparse per la prima volta ad Origine – in quanto indice di «modernità pittorica», «lontano da quel realismo frammentario» degli altri futuristi¹⁴. Finalmente una generazione sembrò intravedere un capostipite, ad opinione di alcuni persino imbarazzante: «i giovani sono rimasti esterefatti [sic] nel vedere nella retrospettiva di Balla le loro invenzioni già realizzate nel 1912»¹⁵.

Balla pour soi-même

Il primo interrogativo da porsi è se Balla concordasse o meno con questo recupero della sua opera in senso astrattista. Da ormai vent'anni, infatti, egli s'era allontanato dai fervori futuristi e defluiva placidamente verso una pittura filo-impressionista, talvolta smaccata, talaltra fieramente naturalista. Ottantenne, aveva attraversato le difficoltà della guerra e la perdita della moglie con al fianco le sue premurose figlie, Elica e Luce, riparandosi in un ristretto *milieu* romano e qualche sparuta apparizione¹⁶.

La ripresa dal conflitto era stata lenta: nel novembre del 1945 si lamentava con Tullio Crali della scarsità di colori e dell'assenza di mostre¹⁷ e, un anno e mezzo più tardi, si vedeva rifiutare dall'Accademia di San Luca, una retrospettiva praticamente già allestita, reagendo con le sue dimissioni¹⁸. L'ipotesi storiografica che tale spiacevole incidente nascesse dall'imbarazzo degli accademici di fronte ai quadri neo-futuristi del maestro, ancora freschi di vernice, rafforza quantomeno una considerazione: che fosse sopraggiunta nel 1947 o più tardi, la riabilitazione del proprio passato futurista stava riemergendo in Balla, dopo una volontaria apnea, parallelamente al rilancio dell'interesse storiografico e collezionistico. La guerra in tal senso – l'ingresso del suo *Cane al guinzaglio* nella collezione americana Conger Goodyear datava al 1938¹⁹ – aveva solo differito l'arrivo dei riconoscimenti. E grazie infatti al collezionismo statunitense, pubblico e privato, il 1948 aveva registrato dei segnali incoraggianti con una *Velocità e rumore* (1913-14)²⁰ nella collezione di 'arte non realista' di Peggy Guggenheim²¹ e gli acquisti condotti da Alfred H. Barr jr. per conto del MoMA dopo la Quadriennale romana²² (una *Velocità d'automobile* [1912] ed un *Volo di rondini* [*Linee fondamentali+successioni dinamiche*]

⁷ ARTE ASTRATTA ITALIANA 1951. Tra i primi futuristi v'erano Balla e Severini.

⁸ GIACOMO BALLA 1951.

⁹ BALLA 1951. Per il ruolo di Colla: DRUDI-MARCUCCI 2010, pp. 218-221.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ LE NOCI 1951, p. 18.

¹² COLLA 1951, p. 89.

¹³ La questione della datazione delle *compenetrazioni iridescenti* è stata controversa e a lungo dibattuta. Per una *summa* si possono consultare gli ultimi contributi in merito, di segno opposto: BALDACCI 2008; BENZI 2013.

¹⁴ COLLA 1952, p. n.n.

¹⁵ MONNET 1952, pp. 2-3.

¹⁶ Dal 1938 al 1947, una sola personale alla galleria San Marco di Roma nel febbraio 1942 e poche collettive.

¹⁷ BALLA 1945, p. 127.

¹⁸ LISTA 2009, pp. 10-12.

¹⁹ ROSAZZA FERRARIS 1989, p. 307.

²⁰ LA COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM 1983, pp. 46-47.

²¹ BIENNALE DI VENEZIA 1948, p. 332, n. 7.

²² RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, p. 32, nn. 3, 5.

[1913])²³. Era il preludio ad un mercato che avrebbe presto coinvolto anche l'Europa e l'Italia, tra collezionismo privato e acquisizioni pubbliche, con il *Mercurio passa davanti al Sole* (1914)²⁴, giunto all'allora Museo d'Arte Moderna di Parigi con la mediazione di Gino Severini²⁵, o con quei collezionisti più avveduti, come Gianni Mattioli, che agli inizi del 1950 erano all'ansiosa ricerca di «dipinti futuristi di Giacomo Balla»²⁶ disposti, laddove l'esito fosse stato positivo, a chiudere alacremente le trattative²⁷.

Dietro a questa rapida ascesa di quotazioni e domanda, tuttavia, non vi era stato il sostegno finanziario o il coordinamento di una galleria privata. Per una sua personale diffidenza, difficile da decifrare, in questa fase tarda Balla non si affidò in esclusiva ad un gallerista, né concesse in vendita – a quanto è dato sapere – le sue opere durante le esposizioni. Sin dalla sua retrospettiva per Origine, sebbene l'accordo in questo caso appaia più che altro tacito, egli stipulò un contratto senza «nessun mandato a vendere»²⁸ e finanche qualche anno più tardi, nel più prestigioso caso della galleria di Zervos, Cahiers d'Ars, al quale pure doveva l'avvio di questa sua rinascita, la figlia Elica aveva rispettato il suo orientamento, gestendo personalmente e a distanza le richieste degli acquirenti, senza la mediazione della galleria, e chiedendo piuttosto supporto ad amici e sodali del padre, come Tullio Crali²⁹. Balla, in sostanza, era più incline a fidarsi degli artisti, che fossero ex compagni futuristi o giovani entusiasti, o al massimo di qualche critico, che non degli operatori specializzati. Tra questi fiduciari estemporanei, Benedetta Marinetti fu senz'altro la più influente, artefice di alcune importanti mediazioni ed iniziative retrospettive per i futuristi, consultata dall'anziano maestro anche riguardo ad alcune sue eventuali partecipazioni espositive³⁰. Ma, per l'appunto, non fu l'unica: Crali e Severini furono altri nomi, di cui si è già detto, assieme a Colla, che fu aiutato da Edgardo Mannucci, o ai più giovani Piero Dorazio ed Achille Perilli.

Gli effetti di questa gestione poco sistemica erano solo in parte premeditati. Se Balla si era garantito, a questo modo, una maggiore autonomia e riservatezza nel dosare il proprio flusso collezionistico, egli si era anche esposto ad una gamma, potenzialmente plurivoca o tendenziosa, di variabili interpretative dalle quali, però, nacque quella determinante, di stampo astrattista. Tra i problemi più affascinanti e imperscrutabili, dunque – lo si è scritto in apertura – vi sarebbe senz'altro quello di comprendere con quale grado di consapevolezza e di sintonia Balla recepisce le crescenti attenzioni astrattiste nei suoi confronti. Al pittore bastò questa insperata e faticata consacrazione – «tanto meglio» aveva detto a un giornalista, stupito dall'interesse delle giovani generazioni³¹ – oppure egli comprese e assecondò questa fortuna? Oltre allo spinoso problema di quello che Lista ha definito il 'neo-futurismo' di Balla negli anni Cinquanta³², spiegabile comunque entro il contesto collezionistico già descritto, si sommano alcuni sottili e contraddittori segnali: ad un altro giornalista accorso in via Oslavia, Balla mostrava proprio le sue *compenetrazioni iridescenti*, commentando però: «ecco uno studio sull'iridescenza del colore, altro che vuotezza astrattista»³³.

²³ Laddove possibile si fa riferimento al catalogo generale incompleto: LISTA 1982, pp. 194-195, 507, n. 307; *ivi*, pp. 212-213 e 510, n. 357.

²⁴ L'opera è oggi nelle collezioni del Centre Pompidou di Parigi.

²⁵ BALLA 1951a, p. 181. Con errore di trascrizione: Balla si riferisce al direttore Jean Cassou a non al «Sig. Cassoli».

²⁶ MATTIOLI 1950a.

²⁷ Per l'intera vicenda: FERGONZI 2003, pp. 117-141, nn. 1-2. E le lettere: MATTIOLI 1950b; KLAUS 1950.

²⁸ DRUDI-MARCUCCI 2010, pp. 219-220.

²⁹ BALLA E. 1957a ; BALLA E. 1957b ; BALLA E. 1957c.

³⁰ BALLA 1951d, p. 176.

³¹ VISENTINI 1951.

³² LISTA 2009. Nel libro si accenna al problema delle retrodatazioni delle opere futuriste, attuate dagli anni Quaranta in poi.

³³ BOCCONETTI 1951.

Com'è prevedibile che fosse, l'artista non rinnegava più la sua fase futurista, come si era spinto a fare negli anni Trenta, ma tendeva ad interpretarla con ottica revisionista, come tappa di una coerente e ininterrotta ispirazione suscitata dall'osservazione del reale. A tale scopo, al direttore della Quadriennale Fortunato Bellonzi, per la sua sala personale del 1951, chiedeva di ampliare la selezione di quadri anche ad altre fasi della sua carriera «per meglio far comprendere il significato delle mie ricerche pittoriche nelle opere del periodo futurista»³⁴. Simili considerazioni ritornano anche in corrispondenze più tarde³⁵ e sono ben riassunte dalle dichiarazioni di poetica che l'artista rilasciò in due diverse occasioni sollecitate da Raffaele Carrieri. Nel 1947, al critico in procinto di scrivere il suo *Pittura scultura d'avanguardia in Italia*³⁶ aveva riservato parole di orgogliosa autonomia e, allo stesso tempo, senile distacco dal Futurismo: «Invece di copiare i francesi» – aveva scritto – «studiai il simultaneo movimento della vita e delle automobili in corsa trovando le linee di velocità base della mia espressione decorativa», «esaurite queste mie personali ricerche, ritornai alla pura interpretazione della realtà, fonte inesauribile dell'arte eterna»³⁷. Qualche anno più tardi, nel cruciale 1951, Balla aveva commentato un giudizio sul suo *Cane al guinzaglio* (definito «episodio frammentario») contenuta proprio nel libro di Carrieri: «faccio notare» – aveva scritto l'anziano maestro – «che il cane al guinzaglio è stato il mio primo studio analitico delle cose in movimento indispensabile punto di partenza per trovare le linee di velocità astratta»³⁹.

Quelli che inavvertitamente prefigurava Balla erano gli antipodi della sua fortuna astrattista. L'origine dal dato reale della sua opera futurista sarà il limite ultimo opposto ad ogni profonda e definitiva interpretazione astratto-concreta e, assieme, la ragione più convincente della sua indipendenza dal Cubismo francese. Fra tutti i futuristi Balla era cioè, a patto di riconoscerne il naturalismo, l'unico del quale si potesse argomentare e rivendicare una via tutta italiana delle ricerche in una delicata fase di legittimazione storica come quella che interessava i giovani astrattisti italiani.

La Quadriennale del 1948: astrattisti e futuristi

Quando nel marzo del 1948 la Quadriennale riaprì i battenti, furono ordinate, una accanto all'altra, tre sale che inevitabilmente finirono per interferire tra loro nella ricezione critica, instaurando un paragone, tra Futurismo e astrattismo, che diverrà topico e ricorrente: nella sala X, Benedetta Marinetti aveva selezionato poco meno di una trentina di opere storiche dei primi futuristi; in quella successiva, invece, sfilavano i giovani di Forma 1, con l'eccezione di Carla Accardi, non presente in quell'edizione, e di Pietro Consagra, sistemato in un'altra stanza; nella sala XII, infine, si raccoglieva attorno a Renato Guttuso e ad Afro un polo definibile grossomodo come 'neo-cubista', volendo attenersi al lessico dell'epoca⁴⁰.

La prossimità fra queste sale fu un fattore sufficiente, e poco meditato, per scatenare sulla stampa un ripetitivo dibattito che accostava *sic et simpliciter* «i futuristi e i loro nipoti astrattisti»⁴¹. Un tema che di certo, in quel frangente, denotò il poco affinamento degli strumenti di lettura formalista della critica e dei cronisti nostrani. Spesso nessuna sottigliezza, nessuna particolare distinzione o analisi si soffermò sui limiti o la natura di

³⁴ BALLA 1951b.

³⁵ BALLA 1951a, p. Si veda la corrispondenza con Alfred H. Barr jr.: BALLA 1954, pp. 112-113.

³⁶ CARRIERI 1950.

³⁷ BALLA 1947, pp. 122-123.

³⁸ CARRIERI 1950, p. 61; e CARRIERI 1951, p. n.n.

³⁹ BALLA 1951c, p.158.

⁴⁰ RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, pp. 32-35.

⁴¹ VERGANI 1948. Per ricostruire il dibattito si consulti il volume con la rassegna stampa del 1948 conservato presso l'Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.

quell'accostamento⁴². Difficilmente, in altre parole, ci si muoveva con dimestichezza all'interno della grammatica astrattista e, non avendo una solida tradizione nazionale alle spalle, ci si accontentava del precedente futurista sottomano.

Vero è che gli stessi membri di Forma 1, con i toni proclamatori del loro manifesto⁴³, avevano in origine contribuito a questo fraintendimento, ma una franca disamina dei loro dipinti astratti ridimensionerebbe una tale comparazione. I triangoli acuminati della *Fisionomia della Cattedrale di Praga* di Dorazio⁴⁴ o le geometrie, talvolta dinamiche, delle *composizioni* documentate del Perilli di quel periodo⁴⁵, che nell'impostazione generale risentono di alcuni quadri cubisti visti dal vivo a Praga⁴⁶, vanno nella direzione delle accese cromie («il colore di Severini futurista»⁴⁷) o della trama curvilinea e dinamica dei futuristi, ma trovano sotto questo aspetto anche una rispondenza auto-sufficiente al parallelo coi contemporanei francesi (Jean Le Moal, Alfred Manessier, Gustave Singier)⁴⁸. Nella frenesia di quel periodo di aggiornamento ed esplorazione, per quanto Dorazio o Perilli possano rivendicare di essere stati «il primo nucleo di artisti a rivalutare il Futurismo»⁴⁹, la loro conoscenza di quel fenomeno era mediata dall'Art Club di Enrico Prampolini e Gino Severini, ossia da artisti che ne avevano ormai stemperato la componente più nativa con l'automatismo surrealista e la misura cubista⁵⁰.

Diverso era forse il caso di Giulio Turcato, il quale, nelle opere esposte in estate alla Biennale di Venezia (Fig.1)⁵¹, di poco successive a quelle della Quadriennale⁵², sembrava l'unico ad aver selezionato con chiarezza, nel ventaglio futurista, l'esempio balliano come alternativa alla scomposizione e alla schematizzazione neo-cubista. Tuttavia, quello di Turcato non era il Balla visibile alla Quadriennale, né risulta facile comprendere per quali fonti egli abbia potuto attingere alla sua fase più decorativa degli anni Venti, quella superstita sulle pareti o nei mobili conservati nella casa di via Oslavia ad esempio, in cui la ragione cinematica delle curve si era dileguata in gradevoli svolazzi astratti e le tinte, svuotate di ogni tonalismo, erano divenute piatte e ornamentali (Fig. 2)⁵³.

A onor del vero, il Balla visibile alla Quadriennale offriva piuttosto l'idea di un pittore sovraccarico e scostante. I quadri esposti erano certamente cinque⁵⁴, con un dubbio sulla presenza di un sesto fuori catalogo: nella sala X comparivano una *Primavera* (n. 2)⁵⁵ e una *Iniezione di futurismo* (n. 4)⁵⁶ del 1918; le due opere acquistate dal MoMA (nn. 3 e 5) del biennio 1912-1913; e forse, in aggiunta, la *Dimostrazione interventista-Bandiera all'Altare della Patria* (1915)⁵⁷. A questa selezione, caratterizzata in buona parte da composizioni insistenti e intricate

⁴² Poche le eccezioni: RAGGHIANI 1948; GUZZI 1948.

⁴³ Dorazio ha ammesso di essersi ispirato ai manifesti futuristi per quello di Forma 1: DORAZIO 1997, p. 129.

⁴⁴ RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, p. 34, n. 22; DORAZIO 1977, p. n.n., n. 32.

⁴⁵ Fra quelli identificati con certezza, un quadro come *Composizione 6 47*, oggi noto come *Paesaggio astratto* (ACHILLE PERILLI 2007, p. 21), di proprietà dell'artista ed esposto alla prima collettiva di Forma 1 (CONSAGRA DORAZIO GUERRINI 1947, p. n.n.).

⁴⁶ È Perilli ad ammettere l'importanza di una visita praghese nel 1947 per la scoperta del Cubismo (PERILLI 1997, p. 33). Si pensi a quadri come *Clarinetto* (1911) di Pablo Picasso (GALERIE NATIONALE 1994, p. 79, n. 33).

⁴⁷ PERILLI 1997, p. 33.

⁴⁸ Perilli stesso ammette l'importanza dei francesi per quegli anni: *ivi*, p. 32.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 33-34.

⁵⁰ Si legga ancora: *ivi*, p. 35.

⁵¹ DE MARCHIS 1972, pp. 117-118, tavv. 79-80.

⁵² *Ivi*, p. 120, tav. 82.

⁵³ Per una storia della Casa: CRISPOLTI 1989; CASA BALLA 1997. Un possibile paragone con una delle tele che Balla collocò nella parte alta di un corridoio per nascondere delle tubature: BALLA A SORPRESA 2000, p. 65, n. 37.

⁵⁴ RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, p. 32, nn. 2-5.

⁵⁵ L'opera sembra identificabile grazie a un cinegiornale d'epoca che si citerà più avanti: *Espansione di primavera* (1918) ora al Museo del Novecento di Milano (MUSEO DEL NOVECENTO 2010, pp. 92-93).

⁵⁶ LISTA 1982, pp. 300-301, 522, n. 628.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 242-243, 514, n. 441. Della sua presenza alla Quadriennale (con data errata 1947) si dà notizia per la prima volta in: CENTO OPERE 1968, pp. 42-43, n. 12. Poi ripresa in D'AMICO 2006 (p. 15) per argomentare il

di piani e di linee, si sommava un sentimentale quadro della fase tarda, filo-impressionista, esposto qualche sala più in là in ben altro contesto⁵⁸. Una vistosa schizofrenia colta anche da un cinegiornale dell'epoca, mettendo a confronto visivo, quale monito subliminale ai giovani infatuati di Futurismo, la conversione del maestro testimoniata dalle opere in Quadriennale⁵⁹.

Nella primavera del 1948, pertanto, il paragone tra futuristi ed astrattisti non era solo divenuto mediatico e generico – le stesse retrospettive balliane del 1951 continuarono a essere recepite, in costante paragone con l'attualità astratta⁶⁰ – ma rischiava pure di essere controproducente per i secondi. Ne aveva saggiato l'inefficacia lo stesso Turcato quando era ricorso, in opere più tarde come *La rivolta* (1949), alla sintesi futurista come compromesso tra astrattismo e neo-realismo, lasciando infine scontente entrambe le parti⁶¹.

Dal punto di vista della critica comunista, in effetti, la Quadriennale aveva fornito, per ragioni diverse dalle reazioni sconcertate di molta stampa, un esempio quasi didattico delle nocive seduzioni del formalismo. I futuristi erano additati ai più giovani come l'emblema della forza persuasiva che la cultura borghese e conservatrice aveva esercitato persino nei confronti delle avanguardie storiche. Antonello Trombadori aveva espresso un severo giudizio nei confronti della sala futurista, testimone di uno sterile perseguimento del «nuovo ad ogni costo», del «compito sociale di frantumare nell'astrazione formalistica ogni esigenza funzionale di sentimento e di pensiero»⁶². Le critiche al Futurismo, come implicitamente asseriva Trombadori, rischiavano ora di essere intercambiabili con quelle agli astrattisti. Per Mario De Micheli, altro critico de «L'Unità», la mostra di Balla agli Amici di Francia sarà infatti «un'occasione perduta», buona almeno per «indicare con quale ritardo siano venuti fuori oggi certi *avanguardismi*, certe ideuzze che gonfiano l'esile petto di cinque o sei collegiali contagiati dal prurito del pennello»⁶³.

Era un segnale che invitava alla cautela negli accostamenti in materia di storia dell'astrazione e che fu recepito dai giovani di Forma 1 con discreto tempismo, spingendoli ad approfondire e internazionalizzare le loro conoscenze. In quanto a stile pittorico, poi, la parentesi avvicinata al Futurismo non solo si era estinta prima dell'avvio della fortuna critica di Balla, ma era durata, semmai, meno di quanto si tenda oggi a sostenere: per Dorazio e Perilli dall'autunno del 1947 alla Quadriennale del 1948; per Turcato, da quest'ultima sino al fallimento dei suoi tentativi di compromesso, nel 1950.

La linea storica dell'astrazione italiana e le sue deroghe

Quando al principio degli anni Cinquanta si cominciò ad avvertire l'esigenza di una storicizzazione dell'arte astratta in Italia, ci si accorse delle poche opzioni disponibili. Gli astrattisti si trovavano compressi tra l'emarginazione ideologica, toccata loro dopo il 1948, e i sottili margini di manovra storiografica concessi – Seuphor lo attestava – da una visione dei fatti che potesse essere di respiro internazionale.

rapporto formale Turcato-Balla. Il quadro è ora conservato alla GNAM di Roma: *GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA* 2005, p. 106, n. 9.6.

⁵⁸ Il quadro del 1947 si intitolava *Non mi lasciare*: *RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE* 1948, p. 53, n. 18; *LISTA* 1982, pp. 455, 535, n. 1027.

⁵⁹ Servizio del cinegiornale *La settimana Incom* intitolato *Nel mondo della pittura: ieri e oggi alla Quadriennale* del 27 maggio 1948. Per le riprese i due quadri di Balla furono allestiti sulla stessa parete e, nel montaggio, seguiti dall'inquadratura di un quadro di Turcato. Il cinegiornale è visibile su: <http://www.archivioluca.com/archivio/<19 ottobre 2014>>.

⁶⁰ *BALLA ALLA GALLERIA ORIGINE* 1951; CIARLETTA 1951; MEZIO 1951.

⁶¹ VIVA 2013.

⁶² TROMBADORI 1948.

⁶³ DE MICHELI 1951.

Sostanzialmente quella che si prospettava agli italiani era una storia di fenomeni oscillanti tra bassa e alta ricezione. Data una schematica suddivisione dei campi, fra l'astrazione lirica fondata da Vasilij Kandinskij e quella geometrica fondata da Piet Mondrian, non restava che stabilire con quali modalità e tempi fossero avvenute tali ricezioni. Le due principali ipotesi rimanevano le seguenti: quella minoritaria e più debole, sostenuta da Enrico Prampolini, che faceva risalire i primi contatti con i capostipiti europei al suo secondo Futurismo⁶⁴; e quella più convincente, d'ambito milanese e vicina al M.A.C., che risaliva al gruppo astrattista riunitosi nei Trenta attorno alla galleria del Milione⁶⁵.

In questa genealogia, ai primi futuristi veniva concordemente riconosciuto il merito, quantomeno per il loro interesse verso il dinamismo, di aver avviato un processo formale che dall'oggetto reale conduceva al «rinnegamento dello stesso, deformandolo al punto di non essere più riconoscibile»⁶⁶. I futuristi avevano, cioè, dato un contributo equiparabile a quello delle altre avanguardie storiche benché non avessero poi condotto sino in fondo tali ricerche: «Non si partì da un'idea di forma e di colore, ma da una visibilità naturalistica si giunse, per eliminazione del reale, all'astratto; Kandinsky dal paesaggio fauve; Mondrian dalla natura morta cubista; Vantongerloo da una pianta d'edificio; i futuristi dal divisionismo»⁶⁷. La pecca dell'arte italiana era appunto quella di aver interrotto queste ricerche astratte, dopo l'epoca pionieristica, senza proseguire fino allo stadio più maturo e consapevole di un Mondrian o di un Kandinskij.

Una tale differenza storiografica, tra pionieri e maestri, è comprensibile soltanto se si introduce una distinzione lessicale che apparteneva all'epoca: per 'astratta' si intendeva quell'arte che, per quanto purificata dalla rappresentazione, lasciava affondare le sue radici nell'osservazione della natura; 'concreta' era invece una definizione riservata a quell'arte priva di qualsiasi riconoscibilità figurativa o riferimento al reale⁶⁸. Nelle diverse accezioni di quest'ultimo aggettivo, poi, era possibile spaziare tra il significato più geometrico dato al termine da Theo van Doesburg, come pare intenderlo il M.A.C., e quello più lirico-associativo di Kandinskij, vicino invece all'uso dei romani di Forma 1⁶⁹. Senza entrare nel merito di una distinzione così insidiosa, basterà qui rilevare come essa servisse a circoscrivere il ruolo dei futuristi riconoscendo loro, in massima misura, un contributo stilistico iniziale e intuitivo, 'astratto' e non ancora 'concreto', e come tale aspetto facesse poi apparire come mal posti i paragoni di certa critica tra futuristi e astrattisti.

Rispetto a questo punto – va detto subito – il recupero di Balla come astrattista era assai ambiguo e fu possibile soltanto grazie alle due uniche deroghe a questa narrazione storica introdotte nel dibattito italiano: una, appunto, era quella di Balla; l'altra, quella di Alberto Magnelli. Entrambi furono, a turno, proposti come autonomi precursori italiani, equiparabili a tutti gli effetti agli altri europei.

Una retrospettiva alla Galerie Drouin di Parigi, nel novembre del 1947 – probabilmente visitata da Dorazio⁷⁰ – aveva restituito alla storia un nucleo di precoci quadri astratti di Magnelli appartenuti al biennio, tra Firenze e Parigi, 1914-1915⁷¹. L'operazione aveva suscitato molto interesse e sancito anche un piccolo primato storico, riconosciuto da artisti come

⁶⁴ PRAMPOLINI 1951. Anche l'impostazione della mostra alla galleria Bompiani, del 1951, riconobbe un ruolo ai secondi futuristi con l'inclusione di Fortunato Depero, Fillia, Tato, Regina e lo stesso Prampolini: *ARTE ASTRATTA ITALIANA* 1951.

⁶⁵ DORFLES 1952.

⁶⁶ BERNASCONI-CANEVARI *ET ALII* 1951, p. 45.

⁶⁷ *Ibidem*. Anche Gillo Dorfles riconobbe questo merito al Futurismo: DORFLES 1951, p. 1.

⁶⁸ Per comprendere questa distinzione nella sua complessità: ROQUE 2004, pp. 80-89, 133-181. Della distinzione si disquisiva proprio in: SEUPHOR 1949, pp. 12-14.

⁶⁹ Si veda *OMAGGIO A KANDINSKY* 1950; e le distinte accezioni commentate da: DORAZIO 1951, p. 24.

⁷⁰ DORAZIO 1975; PAPENBERG WEBER 2003, pp. 70-71.

⁷¹ ALBERTO MAGNELLI 1947. Qui era esposto uno dei suoi primi quadri astratti: MAISONNIER 1975, p. 70, n. 130.

Dorazio e Perilli: «in direzione opposta ai futuristi. Magnelli concepiva il quadro per grandi campiture [...] che egli applica al suo disegno lineare, composto in un piano»⁷². Sulla base di questo accredito storico, per molti giovani astrattisti italiani, oltre a quelli appena citati, Magnelli era divenuto un riferimento stilistico essenziale, almeno fino al 1952.

A questa riscoperta si era affiancata, leggermente differita, quella di Balla, sorta nel 1950 da due autorevoli fonti critiche. La prima era stata «Cahiers d'Art» ed un giudizio espresso dal suo direttore Zervos:

Pendant de longues années l'Italie eut en Balla un grand peintre qu'elle ignore totalement. L'étranger, bien qu'un peu plus curieux, ne connut de lui que le chien en laisse et le groupe d'hirondelles, alors qu'une série de toiles abstraites, commencée en 1913, et qui mériterait d'être montrée dans son ensemble, nous a laissé dernièrement mesurer la force de sa trempe. Ces peintures de Balla sont parmi les mieux lancées et les plus osées de l'art abstrait⁷³.

La seconda era stata una voce meno influente, benché specializzata in questioni d'arte nazionale: Raffaele Carrieri e la sua prima storicizzazione delle avanguardie italiane. «I suoi dipinti dopo il 1912», aveva scritto di Balla il critico, «precedono in una certa direzione lo stesso Kandinsky»⁷⁴, specificando più avanti, nell'ultimo capitolo dedicato alla coeva disputa tra realisti e astrattisti, che «al contrario di Boccioni le sintesi astratte di Balla sono dei ritmi coordinati fuori dall'oggetto: il moto in sé, senza l'oggetto che lo determini»⁷⁵. Carrieri, per la prima volta, aggirava una delle più radicate resistenze della storiografia italiana a rivalutare Balla, ovvero la preminenza teorica di Boccioni nel Futurismo ed il suo giudizio negativo verso le prime ricerche dinamiste balliane. Si trattava di un'eredità invalsa, attiva anche quando, spogliata di ogni connotazione negativa, la si ritrovava nel lessico tuttavia boccioniano ('solidificazione dell'Impressionismo', 'dinamismo plastico', 'moto assoluto e moto relativo', etc.) con cui Prampolini presentava una fondamentale personale di Balla nel 1952⁷⁶. A incentivare questi pregiudizi era stato lo stesso Balla probabilmente, poco incline a teorizzare e ormai propenso a liquidare le questioni di poetica richiamando i valori dell'osservazione della natura. Questa forma di riserbo – lo si è visto – fu, però, la licenza che più di tutte consentì il suo recupero astrattista, specialmente quando questo fu ambiguo e privo di un ricorso a rigide distinzioni tra astratto e concreto.

Balla fra il M.A.C. ed Origine

La prima lettura dell'astrattismo balliano si sviluppò senza molto allontanarsi da questi problemi di dinamismo e di riscatto dal giudizio boccioniano già impostati da Carrieri. L'eredità di Balla emerse, cioè, in termini formali derivati comunque dalle ricerche dinamiche: la composizione vettoriale, da un lato all'altro della tela, che guidava lo sguardo nel riconoscere un moto; la ragione cinetica delle curve; o la scansione ritmata e paratattica della superficie. Con l'aggiunta, ovviamente, di un doveroso riconoscimento della piattezza e libertà delle tinte che egli aveva raggiunto almeno dai quadri interventisti in poi con l'introduzione delle vernici a smalto.

Tuttavia, tra 1950 e 1952, non si presero in esame, invece, altre caratteristiche potenzialmente più interessanti della sua pittura, che esulassero dal mero discorso dinamista; e questa omissione fece sì che la sua fortuna appartenesse più al testo che alle opere, fosse più

⁷² BERNASCONI-CANEVARI *ET ALII* 1951, pp. 45-46.

⁷³ ZERVOS 1950, p. 5.

⁷⁴ CARRIERI 1950, p. 61.

⁷⁵ *Ivi*, p. 253. Carrieri citava tra i precursori astrattisti sia Balla, sia Magnelli.

⁷⁶ PRAMPOLINI 1952.

retrospettiva che proiettiva. Se si sfogliano, ad esempio, le pagine di «Arte Concreta» – checché ne dicessero i continui paragoni tra astrattismo e Futurismo – solo sparuti casi come Nino Di Salvatore (Fig. 3)⁷⁷, proprio in un senso cinetico, appaiono lontanamente recepire le curve dinamiche balliane, mediante però il filtro di maestri consolidati per il M.A.C., come Atanasio Soldati. Era assai difficile, infatti, trasporre la lezione del maestro futurista in un tipo diffuso di pittura, che componeva equilibrando poligoni, più o meno regolari e bidimensionali, impreparata a recepire altre sue potenzialità: quella tridimensionalità ambigua, assonometrica, tra il parallelepipedo e la superficie pura; o la composizione aperta e ininterrotta, secondo arabeschi centrifughi o centripeti, di traiettorie che si intersecavano abolendo lo sfondo e proseguendo idealmente oltre i limiti della tela.

La presenza di Balla nel bollettino «Arte Concreta» e nelle mostre di Le Noci sembra dettata, appunto, da questa riduzione di criteri. Per la mostra sui pionieri dell'astrattismo italiano, ad esempio, si era scelta una versione minore di *Pessimismo e ottimismo*⁷⁸; quadro dall'eccezionale controllo della monocromia nelle tinte e di spiccati contrasti geometrici (non a caso l'opera apparirà a Dorazio)⁷⁹. Persino nell'articolo su «Arte Concreta», le riproduzioni scelte depositavano a favore di questa bidimensionalità cromatica e di questa sua peculiare ritmica con un *Rumore d'auto* (datato 1915), insolito per il canone del maestro ma impressionante nell'aderenza al gusto contemporaneo di chi scriveva: una propagazione di curve più statica e geometrica, con poligoni più netti e bidimensionali (Fig. 4)⁸⁰.

Alla ricerca di conferme in questa direzione erano volte entrambe le retrospettive del 1951 agli Amici di Francia e ad Origine, dimostrando una comunione d'intenti: a Milano come a Roma, si cominciava dalle *velocità d'automobile* del 1913 e da una *Compenetrazione iridescente* del 1912 per giungere ad opere non datate come *Compenetrazioni astratte* ed *Un mio istante*, dell'ultimo scorcio ufficialmente futurista⁸¹. In entrambi i casi erano le tendenze e le polemiche contemporanee a suggerire i termini del recupero storico, tralasciando spesso l'eredità più innovativa di Balla – si vedrà in seguito l'eccezione costituita dal solo Dorazio.

Talvolta si procedeva *a fortiori* e senza un vero approfondimento. Era il caso di Colla, il quale, dimentico della disputa polimaterica di Boccioni, eleggeva Balla, nel suo articolo su «Arti Visive» del settembre-ottobre 1952, a precursore della scultura d'*assemblage* metallico, appoggiandosi all'*hapax* di due riproduzioni pubblicate sul manifesto per la *Ricostruzione futurista dell'Universo* del 1915 (in realtà composte pressoché con cartone e stagnola)⁸². Colla aveva cioè sviluppato un tema assolutamente collaterale e tendenzioso dell'opera balliana, come attestano i suoi primi rilievi in ferro (1952-1953)⁸³, vicini agli innesti triangolari di quelle due sculture balliane riprodotte proprio su «Arti Visive» e paragonate dallo stesso Colla ad Anton Pevsner, il più puntuale riferimento di tutte queste ricerche. Questo spiegherebbe anche il leggero sfasamento che, ad un'attenta lettura, vi è tra la prima recensione di Colla alla mostra di Origine, dell'estate del 1951, e il citato articolo su «Arti visive», di un anno successivo: nel primo, Colla non menzionava le *compenetrazioni iridescenti*, che sono invece la vera novità e l'intuizione principale del secondo intervento, mentre riteneva che la fase balliana in cui «l'astrattismo si manifesta in pieno, libero da ogni riferimento con il “reale”» corrispondesse a quella dai *Canti della patria* e dagli *Alberi mutilati* in poi⁸⁴.

⁷⁷ Si vedano le riproduzioni: DORFLES 1951, p. 3; nel numero 6 di «Arte Concreta» dell'aprile 1952 (pp. 84, 86, 88-89); NINO DI SALVATORE 1994, pp. 66-73, nn. 10-17.

⁷⁸ GIGLI 2009, p. 103, n. 12.

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ LE NOCI 1951.

⁸¹ GIACOMO BALLA 1951. Per la mostra ad Origine si veda la puntuale ricostruzione: GIGLI 2009.

⁸² Riportate in: COLLA 1952, p. n.n. Corrispondono a LISTA 1982, pp. 223, 235, 551, 513, nn. 397, 422.

⁸³ DE MARCHIS-PINTO 1972, pp. 59-60, nn. 65-67.

⁸⁴ COLLA 1951.

Effettivamente, esaminando le mostre e le opere di Colla del biennio 1951-1952, ma anche dei giovani di Forma 1 che si erano uniti ad Origine (Dorazio, Perilli e Mino Guerrini), gli spunti balliani sono esigui e in ogni caso convenzionali. Per la mostra *Tic tac di spazio*, appena successiva a quella di Balla, l'unico prestito convincente – a quanto è dato sapere – è ravvisabile nel titolo⁸⁵. Soltanto in una collettiva della primavera del 1952, dal titolo *Omaggio a Leonardo* (una delle passioni balliane), si riscontrano dei timidi indizi di ricezione proprio nella direzione ritmico-lineare già descritta: Colla nel suo rilievo, *Svolgimento* (Fig. 5), sembra riprendere ed astrarre, su uno schema geometrico a tinte piatte (anch'egli con dei debiti da Soldati), un dettaglio di qualche propagazione cinetica tipica di Balla, ingigantita magari tramite proiezione⁸⁶; Dorazio propone un rilievo monocromo, *Motosilenzi* (Fig. 6)⁸⁷, che potrebbe riprendere uno dei motivi ondulatori con i quali Balla aveva reso i suoi *voli di rondini* (Fig. 7)⁸⁸ – ma anche in questo caso, egli poteva giungere a simili sintesi attraverso la fluidità lineare di Sebastian Matta e la misura algebrica di Georges Vantongerloo, da lui studiate in quei mesi⁸⁹. Questi esempi di sintesi lineare, strettamente correlati ad uno schematismo cinematografico persino nei titoli, erano tuttavia degli episodi isolati e privi di sviluppi; il massimo, forse, che si potesse trarre da una lezione così circoscritta al dinamismo.

Per qualche spunto più innovativo si dovette attendere il recupero più consapevole delle *compenetrazioni iridescenti*, nell'autunno del 1952, giunto però troppo tardi rispetto alla scena globale, con l'informale e il *tachisme* ormai alle porte. La riscoperta avvenne con il già menzionato testo di presentazione di Prampolini ad una personale dell'artista a Firenze, inaugurata l'8 novembre, e che probabilmente anticipò, di pochissimo, l'articolo di Colla su «Arti Visive»⁹⁰. Qui Prampolini reputava le *compenetrazioni iridescenti* il definitivo passaggio del pittore dal primo periodo divisionista alla «costruzione geometrica astratta», ossia alla «sintesi geometrica della costruzione anti-figurativa» che era a tutti gli effetti un «non-oggettivismo [che] si identificava con l'astrazione formale», con una «espressione autonoma a se stante»⁹¹. Colla, per conto suo, aveva parallelamente proposto un ricco corredo visivo (le prime sei *compenetrazioni iridescenti* note in riproduzione) che affiancava alcune considerazioni più generiche circa il valore profetico di questi studi, da lui erroneamente ricondotti alla decorazione di un presunto music-hall a Düsseldorf⁹². Mentre Prampolini stava ragionando, in senso quasi formalista, sulla transizione da una divisionista «suddivisione del pigmento colorato»⁹³ all'astrazione, Colla riteneva piuttosto le *velocità astratte* e i *voli di rondini* la «realizzazione dell'esperienza formale» e aveva un obiettivo più prosaico: confutare l'idea che «l'arte astratta [sia] nata in altri paesi prima che da noi»⁹⁴.

⁸⁵ Il titolo era un omaggio al *Bal Tik Tak* di Balla. DRUDI–MARCUCCI 2010, p. 26. Esposero Perilli, Dorazio e Guerrini. L'unica opera nota è il *Sincretismo di grande spazio* di Perilli passato in asta, il 24 novembre 2011, al Palais Dorotheum di Vienna: http://www.arcadja.com/auctions/en/perilli_achille/artist/22489/ <19 ottobre 2014>. Dai cataloghi di Dorazio non si è ricavato quali sue opere fossero esposte in quell'occasione.

⁸⁶ Si potrebbe trattare delle zampe posteriori del *Cane al guinzaglio* (DE MARCHIS–PINTO 1972, p. 57, n. 61) o anche della flessione angolare della gambe della *Bambina che corre sul balcone*, specialmente in alcuni disegni preparatorii.

⁸⁷ La presenza dell'opera a questa mostra è incerta e si basa sull'ultima schedatura nota: PIERO DORAZIO 1998, p. 123, n. 3.

⁸⁸ Probabilmente quella esposta alla Quadriennale romana del 1951-1952, secondo: FERGONZI 2003, p. 128.

⁸⁹ Rivelatore, in tal senso, è il libro su quella fase dell'artista: DORAZIO 1989.

⁹⁰ Il fascicolo di «Arti Visive» è del settembre-ottobre ma fu stampato nel novembre 1952. La rivista coniuga al futuro i verbi che annunciano eventi prossimi, mentre Colla, *in calce* al suo articolo, menziona al passato l'inaugurazione della mostra fiorentina, che era forse avvenuta poco prima della chiusura del numero: COLLA 1952, p. n.n.

⁹¹ PRAMPOLINI 1952, p. n.n.

⁹² COLLA 1952, p. n.n.

⁹³ PRAMPOLINI 1952, p. n.n.

⁹⁴ COLLA 1952, p. n.n. Colla tornerà su questo punto in *ANAGRAFE PER GLI EROI* 1954. Per l'attribuzione a Colla di quell'editoriale: DRUDI–MARCUCCI 2010, pp. 213-214.

Furono soprattutto le riflessioni prampoliniane, dunque, a consegnare il campo dell'indagine modernista su Balla ai giovani astrattisti, a coloro che poi approfondiranno la sua abolizione del rapporto figura-sfondo o la sua prosecuzione ideale della composizione oltre la tela. A cogliere questo invito, tuttavia, gli artisti non potevano esser numerosi nel 1953. Anzi, con i suoi *reticoli* del 1959, fu forse il solo Dorazio, dopo una necessaria stagione di riflessione sull'Espressionismo Astratto, a dedicarsi a questo versante modernista della fortuna di Balla⁹⁵.

Dorazio e Balla: formazione e tempi di una ricezione

Ricordando Origine, Dorazio ebbe a dire: «nessuno di quegli artisti aveva allora una conoscenza diretta delle fonti dell'astrattismo»⁹⁶. Un giudizio così lapidario trova, innanzitutto, delle motivazioni biografiche. Dorazio aveva solidarizzato con un gruppo di coetanei, Guerrini e Perilli, che per scacciare ogni complesso di provincialismo aveva viaggiato molto, aveva con scrupolo e curiosità bussato alle porte degli studi dei più noti maestri d'avanguardia e seguito le lezioni universitarie di Lionello Venturi. Rispetto ai più sedentari protagonisti di Origine, questo nucleo romano, passato da Forma 1 a L'Âge d'Or, si era subito mostrato più attento all'aggiornamento e alla documentazione storica. A questa diversa attitudine si era sommato, poi, il brusco distacco di Dorazio dalla Fondazione Origine e dalla rivista «Arti Visive», testimoniato da una lettera a Prampolini da New York, del 27 dicembre 1953⁹⁷.

Ma, tornando all'iniziale considerazione di Dorazio, non erano solo gli antagonismi di un'epoca a motivarla. Nonostante la collaborazione tra i giovani de L'Âge d'Or e Origine durasse circa un anno e mezzo, pressappoco dalla mostra di Balla sino alla fine del 1953⁹⁸, si ha l'impressione che il loro punto di riferimento principale a Roma, teorico specialmente, restasse Prampolini⁹⁹. Il recupero di Balla costituisce un buon esempio sotto questo aspetto. Difficilmente Dorazio o Perilli avrebbero sottoscritto l'ipotesi sul primato astratto di Balla nei termini avventati di Colla, ad esempio. Dopo la Quadriennale romana del 1948 e fino a quando Prampolini non offrirà una chiave interpretativa più elaborata e cauta per Balla, i paragoni tra Futurismo e giovani astrattisti e la distinzione critica tra 'arte astratta' ed 'arte concreta' avevano dissuaso quest'ultimi dal proseguire in quei primi indizi formali, vagamente futuristi, della loro pittura del 1947. Ancora nel gennaio del 1952, quando Perilli apriva un'importante numero di «Art d'Aujourd'hui» sull'arte italiana coeva, dedicando un breve articolo ai due padri elettivi, Boccioni e Balla, quest'ultimo restava un pioniere «sans pleine conscience» dell'arte astratta nella sua fase di elaborazione dalla realtà: «il distinguait la valeur d'une forme indépendamment de sa signification intelligible», ma con una «sélection de motifs formel dont la nature» «purement plastique»¹⁰⁰.

Un anno prima, nel febbraio del 1951, quando aveva aperto l'importante mostra *Arte astratta e concreta in Italia*, Dorazio e Perilli erano allineati sulle posizioni di Prampolini: Perilli parlava di 'sincretismo' (sintesi concreta), sostantivo con cui titolava i suoi quadri dell'epoca, e Dorazio prospettava la crisi delle due scuole maestre dell'astrazione, «quella costruttivista, geometrizzante e purista basata sul culto assolutamente classico della forma» e «quella surrealista, fantastica e indefinita [...] basata invece sulla casualità emotiva e associativa delle forme e dei colori»¹⁰¹. Entrambi sviluppavano l'invito prampoliniano in catalogo a «bilanciare

⁹⁵ Stando ad uno dei cataloghi generali, i primi *reticoli* furono esposti nel 1959: DORAZIO 1977, p. n.n., n. 327 e ssg.

⁹⁶ DORAZIO 1993, p. 92.

⁹⁷ Dorazio fu contrariato dall'atteggiamento di Colla che aveva presentato a James J. Sweeney, in visita a Roma, i soli lavori di Giuseppe Capogrossi ed Alberto Burri: DORAZIO 1953.

⁹⁸ DORAZIO 1993.

⁹⁹ Cfr. il contributo di Federica Ellena su questo numero.

¹⁰⁰ PERILLI 1952, p. 1.

¹⁰¹ DORAZIO 1951.

le due correnti in giuoco», «quella con a capo Mondrian» e quella «capeggiata da Kandinsky»¹⁰², aggiornandone semmai i riferimenti agli esponenti più attuali delle due tendenze: Magnelli e Vantongerloo¹⁰³. Questa pittura di sintesi tenne impegnati Dorazio e Perilli per almeno un biennio, guardando particolarmente a questi ultimi due nomi internazionali. Nel quadro esposto da Dorazio in quella mostra, *Grande sintesi* (1950) (Fig. 8), lo stile ancora acerbo lascia intravedere un imponente spigolo, una prua assonometrica che è forse l'unico timido prelievo balliano, nel senso di una spazialità ancora più ambigua¹⁰⁴. Per il resto, il quadro tenta una difficile convivenza tra sgraziati squarci prampoliniani, contrasti di forme alla Magnelli e una germinazione associativa di segni. Come questa tela testimonia, sussumere le soluzioni stilistiche di Balla all'interno di questa impresa di sintesi non poteva che divenire gratuito e macchinoso. Tutto sommato, quello balliano, era un repertorio antecedente ai due filoni storici in gioco (astrazione geometrica e surrealista) e foriero di residui naturalistici. Nell'affannosa ricerca di uno stile internazionale, al Futurismo si poteva così riconoscere un'importanza retrospettiva, ma difficilmente se ne poteva trarre una rielaborazione per il presente 'concreto'.

Ne *La fantasia dell'arte moderna* di Dorazio, pubblicato nel 1955 ma scritto tra il marzo 1952 e l'aprile 1953¹⁰⁵, Balla era ancora un «profeta inconscio»¹⁰⁶, una tappa intermedia sulla via dell'astratto-concreto. Un artista che dopo la morte di Boccioni e l'abbandono del Cubismo da parte di Severini, aveva tentato negli anni Venti delle «soluzioni [...] nel nuovo stile dell'arte astratta costruttivista»¹⁰⁷, abbandonandole infine, sotto il peso del proprio isolamento. In altre parole, Balla era un ispirato *naïf* dell'astrazione, con il merito di aver recepito le novità estere in una fase di riflusso nazionale ed aver proseguito sulla strada intrapresa da Boccioni che, sin dal testo *Stile e tradizione* (1947), per Dorazio sembrava essere il vero protagonista del Futurismo¹⁰⁸. Fino a quando, in sostanza, Prampolini non fornì una chiave interpretativa italiana, di continuità tra il Divisionismo e le *compenetrazioni iridescenti*, per Dorazio le soluzioni stilistiche balliane risultarono impraticabili nel presente.

Per quali ragioni, allora, Dorazio ha sempre rivendicato, negli anni, la paternità della prima mostra di Balla presso Origine? Egli effettivamente era solito dedicare delle iniziative ai suoi maestri di riferimento, come fece con la mostra di Vantongerloo ancora presso Origine (1953)¹⁰⁹, ma la storiografia attuale, supportata dai documenti e da un ricordo di Elica Balla¹¹⁰, tende a ridimensionare significativamente il suo ruolo nella retrospettiva su Balla¹¹¹. La regia dell'operazione spetterebbe piuttosto a Colla, con già un'esperienza galleristica alle spalle¹¹², e a Mannucci, che conosceva il maestro sin dagli anni Trenta¹¹³. Grazie ai loro contatti con Milano, con Mario Ballocco e con Guido Le Noci, essi fecero dirottare su Roma una mostra inizialmente prevista alla galleria Bompiani o alla galleria di Carlo Cardazzo¹¹⁴. Da questo punto di vista, non è improbabile che nei ricordi di Dorazio sia intervenuta un'enfasi postuma, che egli abbia cioè proiettato retroattivamente, nel passato, quell'interesse per il maestro futurista che pubblicamente si manifestò più tardi, sia in appassionate polemiche sulla

¹⁰² PRAMPOLINI 1951.

¹⁰³ Citati da PERILLI 1951 come derivazioni aggiornate, rispettivamente, da Kandinskij e da Mondrian.

¹⁰⁴ ARTE ASTRATTA E CONCRETA 1951, p. 58. L'opera corrisponde a: DORAZIO 1977, p. n.n., n. 59.

¹⁰⁵ Il testo è datato *in calce*. DORAZIO 1955, p. 148. Fu terminato prima della partenza di Dorazio per gli Stati Uniti e prima dell'organizzazione della mostra su Balla a New York.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 138.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 71.

¹⁰⁸ DORAZIO/MATTIOLI 2005, pp. 249-251.

¹⁰⁹ MORELLI 2009, p. 113.

¹¹⁰ BALLA E. 1984-1986, III, p. 288. Elica ricorda l'invito diretto a esporre fatto al padre da parte di Colla.

¹¹¹ DRUDI-MARCUCCI 2010, pp. 218-221.

¹¹² Oltre alle biografie, per l'attivo ruolo di Colla nella galleria del Secolo a Roma: VENTUROLI 1945, pp. 38-39.

¹¹³ MANNUCCI 2007, p. n.n.

¹¹⁴ La bibliografia oscilla fra due opzioni: per la Bompiani, DRUDI-MARCUCCI 2010 (pp. 219-220); per la galleria di Cardazzo, la notizia proviene da DE MARCHIS-PINTO 1972 (p. 17).

stampa¹¹⁵, sia da un punto di vista storico (sua moglie, la fotografa Virginia Dortch Dorazio, sarà l'autrice di un ben documentato album di notizie e immagini su Balla)¹¹⁶.

Eppure i ricordi di Dorazio, ricorrenti e precisi, inducono piuttosto a trovare una mediazione tra le due versioni. Probabilmente Dorazio, nella primavera del 1951, ebbe sì un ruolo, ma forse meno strategico di come sosterrà in seguito, condensando magari due fasi diverse: la mostra di Origine e quelle che egli sicuramente curò negli Stati Uniti nel 1954¹¹⁷. I ricordi di Dorazio sull'incontro con Balla, infatti, sono nitidi:

L'esposizione di Balla fu importantissima, la prima a lui interamente dedicata dopo moltissimo tempo. Tramite Edgardo Mannucci – uno dei primi soci della “Fondazione Origine” – conobbi Balla, che in quegli anni tutti pensavano fosse morto. Mannucci un giorno mi portò a Castel Sant'Angelo, era febbraio, e lì seduto su una panchina che prendeva il sole, trovammo Balla. Ci invitò subito a casa sua e ci mostrò un palchettone sopra la cucina dove aveva praticamente nascosto tutti i suoi quadri futuristi. Con Mannucci tirammo giù tutti questi dipinti, li srotolammo, applicammo le tele sui telai e restaurammo i disegni¹¹⁸.

Le varianti di questa prima versione, negli anni, sono assai poche. Se questo racconto sembra implicitamente collocarsi a ridosso della mostra, ovvero nel febbraio 1951, in un'altra occasione l'artista lo ha ricondotto al marzo del 1950¹¹⁹, che è data ancor più attendibile se confrontata con le memorie della figlia di Balla: Elica, di quegli anni, ricorda come il padre fosse solito recarsi ai giardini di piazza Mazzini, nei pressi di via Oslavia, per dipingere od osservare la gente (quelli di Castel Sant'Angelo sono una ventina di minuti oltre)¹²⁰. L'incontro con il maestro da solo, stando sempre ai ricordi della figlia, sarebbe potuto avvenire effettivamente soltanto prima della primavera del 1952 in cui Elica aveva già l'abitudine di accompagnarlo in queste sortite e quando l'anziano artista accusò un primo malore che compromise definitivamente questa sua abitudine¹²¹. A corroborare questi racconti si aggiunge la vicenda, ricordata sia dalla figlia, sia da Dorazio, di una visita del curatore dello Stedelijk di Amsterdam, Willem Sandberg, per acquistare l'opera *Auto in corsa*, nella primavera del 1952¹²².

Se non vi sono particolari dubbi, pertanto, su un incontro antecedente a questa data¹²³, più complesso risulta comprendere l'effettivo ruolo di Dorazio nella mostra ad Origine. Egli menziona Colla solo in un'occorrenza ed attribuisce a sé ed a Mannucci un ruolo di selezione e restauro delle opere che andranno in mostra¹²⁴. Non è neanche da escludere, che Dorazio – come già ipotizzato – condensi due mostre distinte, quella ad Origine e quella a New York del 1954. Perilli, ad esempio, ha rammentato un simile lavoro, compiuto in compagnia di Dorazio, proprio per quest'ultima mostra: «Ricordo ancora quando feci tirare giù dalla figlia da un soppalco un rotolo di tele futuriste che andarono per una mostra personale a New York alla Galleria Rose Fried organizzata da Piero Dorazio»¹²⁵.

Non v'è dubbio, infatti, che nel caso della Rose Fried, egli fosse a tutti gli effetti l'organizzatore e il curatore occulto dell'esposizione. Il contatto con la galleria e lo stesso

¹¹⁵ DORAZIO 2000.

¹¹⁶ DORTCH DORAZIO 1970.

¹¹⁷ Per il ruolo di Dorazio nelle vicende americane di Balla, attorno al 1954: LISTA 2009, p. 24.

¹¹⁸ Dichiarazione riportata in: PIRANI 1995, p. 67.

¹¹⁹ DORAZIO 2005, pp. 139-141.

¹²⁰ BALLA E. 1984-1986, III, p. 255.

¹²¹ *Ibidem*, p. 302.

¹²² Cfr. Dorazio in PIRANI 1995, p. 67; e BALLA E. 1983, III, p. 302.

¹²³ La moglie di Dorazio, Virginia Dortch, ricorda di aver incontrato per la prima volta e fotografato Balla nel suo studio, nell'autunno del 1952: DORTCH DORAZIO 1970, p.p.n., n. 247. Probabilmente introdotta dallo stesso Dorazio.

¹²⁴ DORAZIO 1993, p. 93.

¹²⁵ PERILLI 1997, p. 34.

incarico gli era giunto per il tramite di Vantongerloo, il quale aveva da poco tenuto una personale in quello spazio¹²⁶. Con una missiva del 1 aprile 1953, l'artista fiammingo lo invitava ad «aider à réaliser une exposition de Balla», «un artiste trop important» poiché «l'histoire de l'art demande que son œuvre figure dignement en Amérique»¹²⁷. Dorazio, come conferma la già menzionata lettera a Prampolini di dicembre, raccolse l'invito contattando subito Balla e partendo in giugno alla volta degli Stati Uniti, dove realizzò effettivamente una mostra sul futurista affiancandolo, però, all'altro maestro ancora vivente Severini¹²⁸. Anche questa scelta era un indice della sua visione più allargata del Futurismo e di una centralità non del tutto conferita a Balla, come testimonia la presentazione in catalogo di Jacques Maritain – Dorazio si limitò a scrivere una recensione su «Art News» per l'occasione¹²⁹.

La prima testimonianza, riportata nelle memorie di Elica, di una delle visite di Dorazio al maestro è, non a caso, del 15 maggio 1953, per procurarsi una fotografia di *Pessimismo e ottimismo*¹³⁰; mentre è datata al giorno seguente una dedica che Balla scrisse sul retro di una *Compenetrazione iridescente*: «Caro Colla, Dorazio mi ha portato una rivista col tuo importante articolo sul Futurismo. Ti ringrazio delle tue espressioni di sincera competenza e di buona e onesta volontà. Molti cari saluti tuo Balla, 16 maggio 1953»¹³¹. Con ogni probabilità, il maestro si riferiva al celebre articolo su «Arti Visive», attestando i rapporti ancora collaborativi tra Colla e Dorazio a quella data.

Questo momento segna, oltretutto, il vero discrimine nella ricezione balliana di Dorazio, che non poté avvenire, in termini così innovativi e maturi, prima della rivalutazione prampoliniana della *compenetrazioni iridescenti* e della conoscenza diretta, con il viaggio statunitense, dell'Espressionismo Astratto americano e della teoria critica di Clement Greenberg. Fu nella recensione alla mostra della Rose Fried Gallery che Dorazio, per la prima volta, menzionò «a series of purely geometric abstractions (resembling spectroscopic analyses)»¹³². E proprio da questo breve appunto, a distanza di qualche anno, nacque l'ultima pagina cruciale della fortuna balliana nei Cinquanta, quella realmente modernista e formalista dei *reticoli*, dipinti dal 1959 in poi (Fig. 9). Questi quadri sviluppavano, ad intreccio, superfici quasi monocrome, vibranti, che derivavano dalle ricerche espressivo-astratte del pittore, con una pennellata lineare che seguiva l'intersezione di tre direttrici essenziali: verticale, orizzontale e diagonale (riprendendo, in parte, la griglia romboidale delle *compenetrazioni* balliane) (Fig. 10). Dal punto di vista della tradizione pittorica, Dorazio formulò una soluzione modernista e italiana allo stesso tempo, che principiava dalla scomposizione del colore nelle pennellate filamentose di Gaetano Previati, ancora visibili nel Boccioni degli *Stati d'animo*, e giungeva alla modulazione tonale delle scale cromatiche studiate da Balla nelle *compenetrazioni iridescenti*. Una linea stilistica che saldava Divisionismo, Futurismo e presente offrendo una nuova via all'astrazione italiana. Fu solo in questa fase che una parte del potenziale formale e modernista di Balla emerse nella sua complessità, colto da Dorazio che ne rielaborò alcune delle embrionali intuizioni. L'abolizione del rapporto figura-sfondo dei rombi balliani, ad esempio, fu resa più ambigua dalla sovrapposizioni di linee di Dorazio, quasi in trasparenza, interessato piuttosto all'effetto di mescolanza ottica, che in Balla era più indiretto e dilatato. Ugualmente, Dorazio ripropose, con maggiore densità, la soluzione di una griglia che appiattisse la

¹²⁶ La missiva è riprodotta in: PAPPENBERG WEBER 2003, p. 85; DORAZIO/MATTIOLI 2005, p. 346. La mostra dell'artista fiammingo: VANTONGERLOO 1953.

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ THE FUTURISTS 1954. Recensita dallo stesso Dorazio su «Art News»: DORAZIO 1954.

¹²⁹ MARITAIN 1954; DORAZIO 1954.

¹³⁰ BALLA E. 1984-1986, III, p. 310.

¹³¹ La dedica è riportata in: FAGIOLO DELL'ARCO 1998, p. 7.

¹³² DORAZIO 1954, p. 55. Per il resto l'articolo era la traduzione di quanto già scritto in: DORAZIO 1955, pp. 67-76.

superficie, pur conferendole un proprio spessore luministico, e che prolungasse la composizione oltre i limiti del formato.

I *reticoli* si spinsero molto al di là nella ricerca, tanto da consegnare una rielaborazione della tradizione nazionale che fu colta, forse, soltanto negli anni Settanta con la Pittura Analitica. Vi erano, infatti, dei presupposti operativi che già in Dorazio saldavano il processo e il risultato pittorico: la selezione di una scala tonale, come nelle *compenetrazioni iridescenti*, per impostare la tavolozza dei *reticoli*; la ricerca di una miscela ottica come luminosità o come, per Dorazio, effetto monocromo di vibrazione diffusa; la liquidità del pigmento – talvolta l'olio di Dorazio s'avvicina all'acquerello di Balla – e la pressione del pennello; o l'orientamento diagonale delle linee, unica regola direzionale per la mano. Tutto si saldava: il ritmo delle linee con la vibrazione luminosa, la geometria con la direzione delle pennellate, la diluizione delle tinte con l'effetto di luce complessivo del quadro. Affinché questo insegnamento fosse recuperato e indagato più a fondo, si dovette però attendere la pausa contestuale degli anni Sessanta, in cui la fortuna balliana fu ancorata all'interesse dinamista e alle ricerche ottiche (Arte Programmata), a riletture *pop* (Mario Schifano), o addirittura a ipotesi di precorrimiento sul versante neo-dadaista, con un'interpretazione retrospettiva del suo *Ricostruzione futurista dell'universo*¹³³.

¹³³ DRUDI GAMBILLO 1959.



Fig. 1: Giulio Turcato, *Composizione*, 1947, olio e smalto su tela, 60x81 cm, collezione privata. Esposto alla Biennale di Venezia del 1948



Fig. 2: Giacomo Balla, *Motivo con la parola Tac*, 1929 ca., olio su tela, 77x77 cm, collezione privata. Proveniente dalle pareti di Casa Balla in via Oslavia

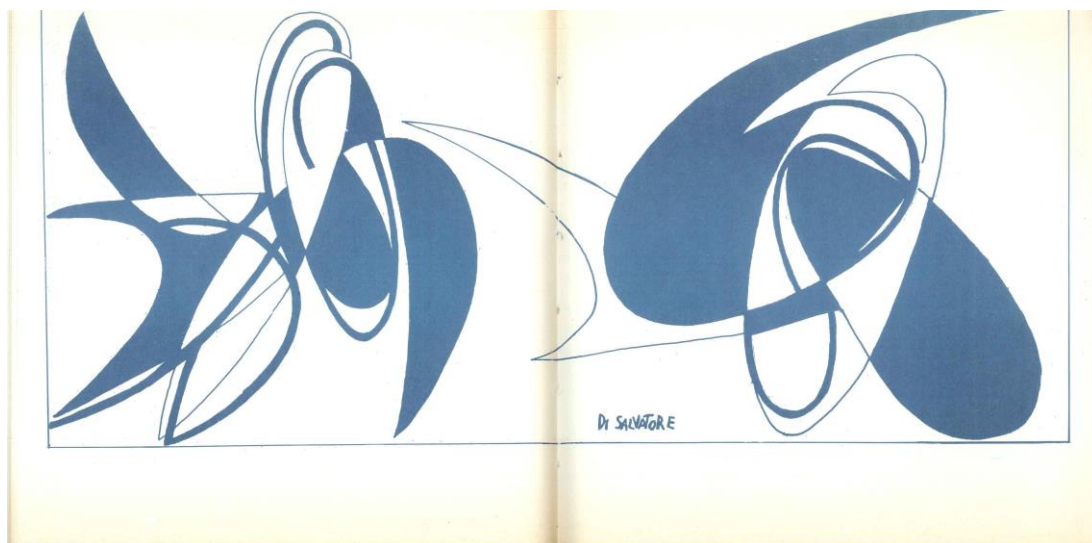


Fig. 3: Doppia pagina con opera di Nino di Salvatore in «Arte Concreta», n. 6 del 1952

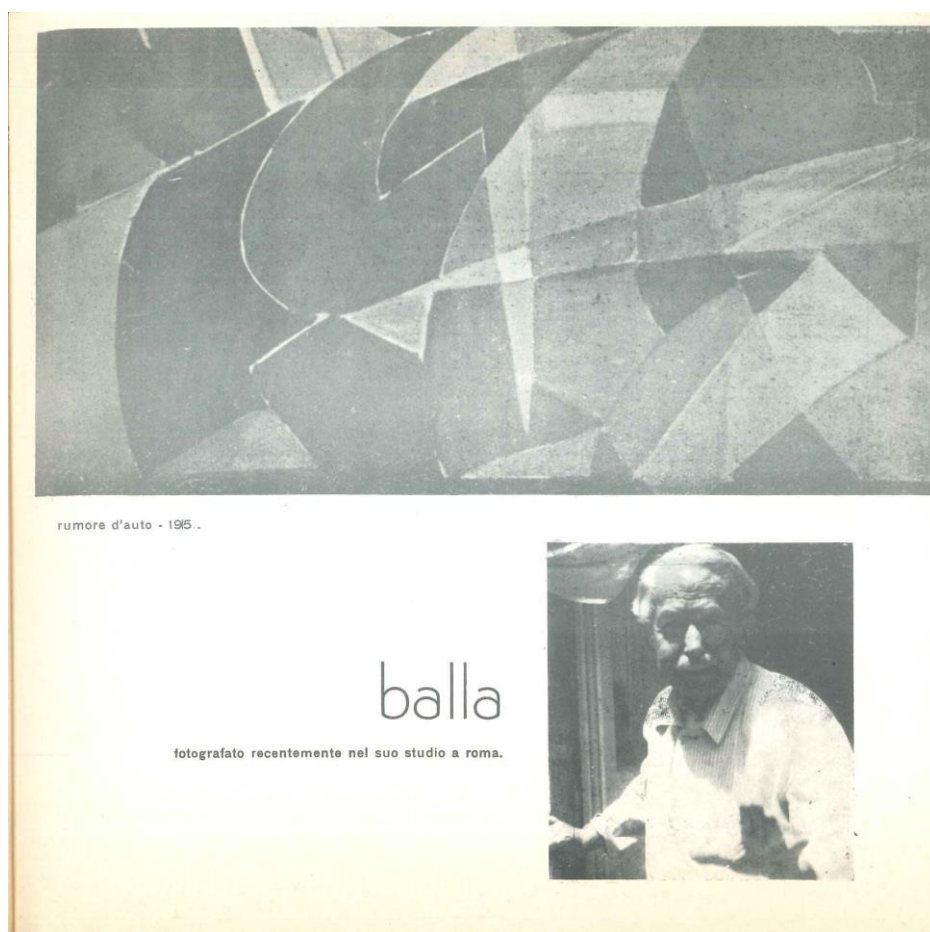


Fig. 4: Pagina tratta dall'articolo su Giacomo Balla in «Arte Concreta», n. 2 del 1951



Fig. 5: Ettore Colla, *Svolgimento*, 1951, rilievo in legno dipinto, 70x100 cm, collezione privata. Esposto alla mostra *Omaggio a Leonardo* presso la Fondazione Origine, Roma

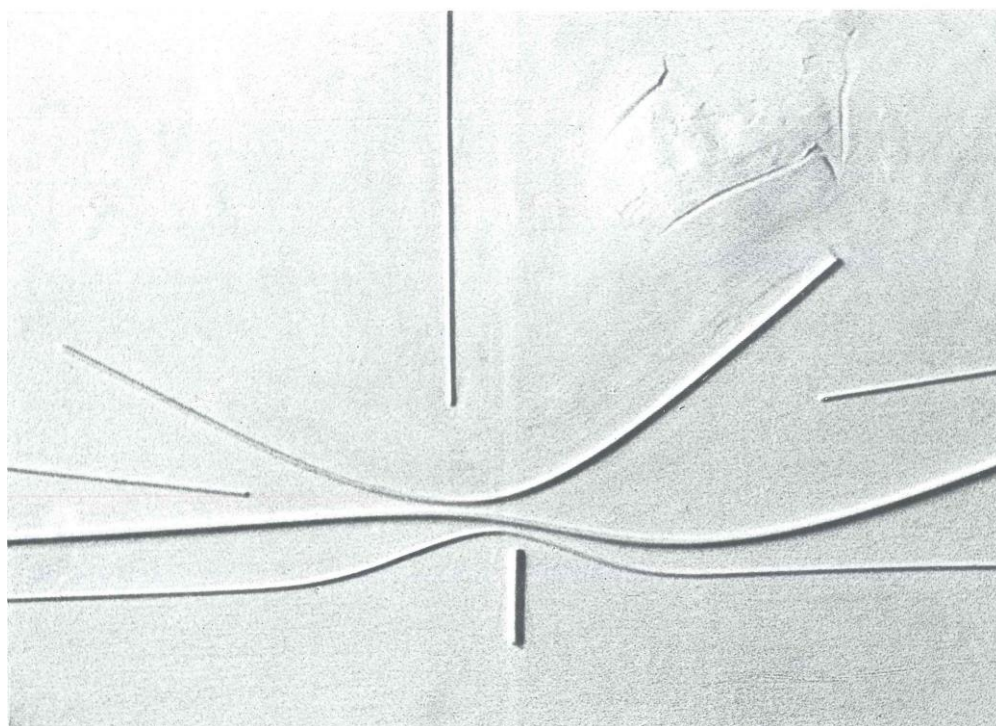


Fig. 6: Piero Dorazio, *Motosilenzio*, 1951, rilievo in legno dipinto, 50x70 cm, collezione privata. Probabilmente esposto alla mostra *Omaggio a Leonardo*, presso la Fondazione Origine, Roma



Fig. 7: Giacomo Balla, *Linee andamentali + successioni dinamiche*, 1913, tempera su carta, 49,5x73,6 cm, collezione privata, New York. Esposto alla Quadriennale romana del 1951-1952



Fig. 8: Piero Dorazio, *Grande sintesi*, 1951, olio su tela, 46,5x65 cm, collezione privata. Esposto alla mostra *Arte astratta e concreta* del 1951

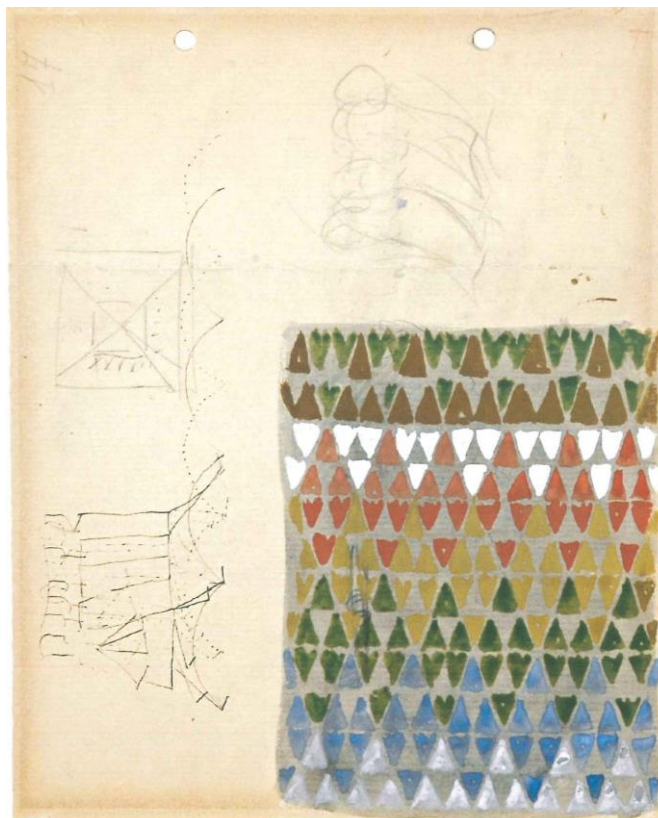


Fig. 9: Giacomo Balla, Studio per *Compenetrazione iridescente n. 2*, 1912, matita e acquerello su carta, 22x17,7 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino

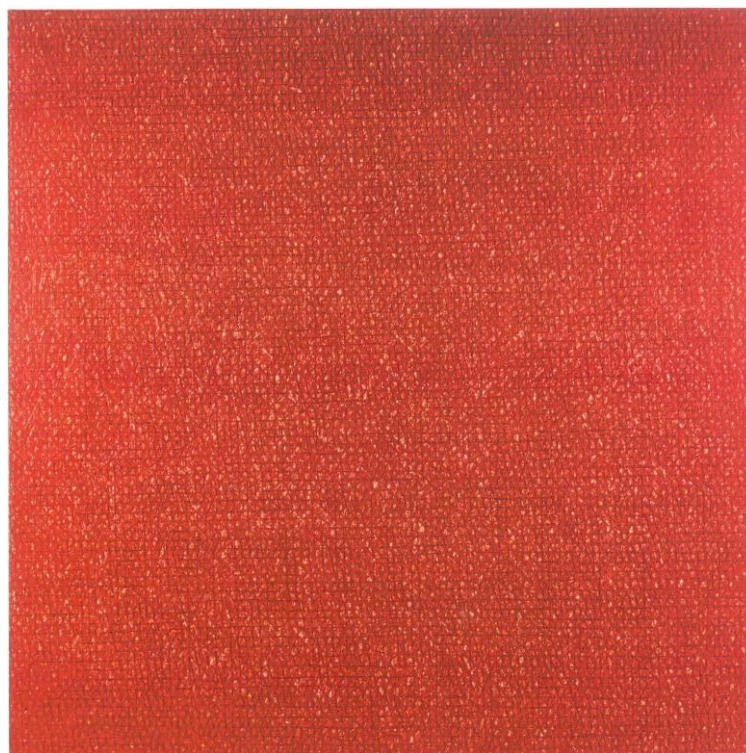


Fig. 10: Piero Dorazio, *Tic tac rosso*, 1959, olio su tela, 195x195 cm, collezione privata

BIBLIOGRAFIA

ARTE ASTRATTA E CONCRETA IN ITALIA 1951

Arte astratta e concreta in Italia -1951, Catalogo della mostra, Roma 1951.

ARTE ASTRATTA ITALIANA 1951

Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-40, Catalogo della mostra, Milano 1951.

ANAGRAFE PER GLI EROI 1954

Anagrafe per gli eroi, «Arti Visive», I, 8-9, 1954, p. n.n.

BALDACCI 2008

P. BALDACCI, [scheda] in *Balla. La modernità futurista*, Catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Lista, L. Velani, Milano 2008, pp. 76-77.

BALLA 1945

G. BALLA, Lettera a T. Crali, Roma, 29 novembre 1945, Fondo Crali, Archivio del '900, Mart, Rovereto, in LISTA 2010, pp. 126-127.

BALLA 1947

G. BALLA, Lettera a R. Carrieri, Roma, 8 maggio 1947, in LISTA 2010, pp. 122-123.

BALLA 1951a

G. BALLA, Lettera a G. Severini, Roma, 8 giugno 1951, Fondo Severini, Archivio del '900, Mart, Rovereto, in LISTA 2010, p. 181.

BALLA 1951b

G. BALLA, Lettera al Segretario Generale della Quadriennale Fortunato Bellonzi, Roma, 22 luglio 1951, Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fdac, Giacomo Balla.

BALLA 1951c

G. BALLA, Lettera a G. Le Noci, Roma, 19 ottobre 1951, in LISTA 2010, pp. 158-159.

BALLA 1951d

G. BALLA, Lettera a M. Zanovello Russolo, Roma, 26 novembre 1951, Fondo Russolo Zanovello, Archivio del '900, Mart, Rovereto, in LISTA 2010, p. 176.

BALLA 1954

G. BALLA, Lettera ad Alfred H. Barr jr., Roma, 1954, in LISTA 2010, pp. 112-113.

BALLA 1951

Balla. Omaggio a G. Balla futurista, Brochure della mostra, Roma 1951.

BALLA ALLA GALLERIA ORIGINE 1951

Balla alla Galleria «Origine», «Il Tempo», 19 aprile 1951.

BALLA A SORPRESA 2000

Balla a sorpresa astrattismo dal vero, decor pittura, "realità nuda e sana" 1919-1929, Catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 2000.

BALLA E. 1957a

E. BALLA, Lettera a T. Crali, Roma, 31 marzo 1957, Fondo Crali, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

BALLA E. 1957b

E. BALLA, Lettera a T. Crali, Roma, 15 aprile 1957, Fondo Crali, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

BALLA E. 1957c

E. BALLA, Lettera a T. Crali, Roma, 21 aprile 1957, Fondo Crali, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

BALLA E. 1984-1986

E. BALLA, *Con Balla*, I-III, Milano 1984-1986.

BENZI 2013

F. BENZI, *Giacomo Balla: Compenetrazioni iridescenti e Velocità astratte. Un percorso verso l'astrazione futurista*, in *Contemporanea. Scritti in onore di Jolanda Nigro Covre*, a cura di I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma 2013, pp. 155-165.

BERNASCONI-CANEVARI ET ALII 1951

U. BERNASCONI, A. CANEVARI *et alii*, *Quarant'anni d'arte astratta in Italia*, «Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura», 4, 1951, pp. 45-54.

BIENNALE DI VENEZIA 1948

XXIV Biennale internazionale d'arte di Venezia, Catalogo della mostra, Venezia 1948.

CARRIERI 1950

R. CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia (1890-1950) in Italia*, Milano 1950.

CARRIERI 1951

R. CARRIERI, in *GIACOMO BALLA* 1951, p. n.n.

CASA BALLA 1997

Casa Balla. Un pittore e le sue figlie tra futurismo e natura, Catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Venezia 1997.

CASA BALLA E IL FUTURISMO A ROMA 1989

Casa Balla e il futurismo a Roma, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Roma 1989.

CENTO OPERE 1968

Cento opere d'arte italiana dal futurismo ad oggi, Catalogo della mostra, Roma 1968.

CIARLETTA 1951

N. CIARLETTA, *L'energia di Balla non serve ai nipoti*, «Momento Sera», 4 maggio 1951.

COLLA 1951

E. COLLA, *Balla futurista*, «Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura», 5, 1951, p. 89.

COLLA 1952

E. COLLA, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, «Arti Visive», I, 2, 1952, p. n.n.

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=91&artgal=33&lang=IT&q=91&a=all>; <19 ottobre 2014>.

CRISPOLTI 1989

E. CRISPOLTI, *Casa Balla e il futurismo a Roma*, in *CASA BALLA E IL FUTURISMO A ROMA* 1989, pp. 9-21.

D'AMICO 2006

F. D'AMICO, *Radici e prima maturità di Turcato*, in *Turcato. La libertà oltre la regola*, Catalogo della mostra, Roma 2006, pp. 11-20.

DE MARCHIS-PINTO 1972

G. DE MARCHIS, S. PINTO, *Colla*, Roma 1972.

DE MICHELI 1951

M.D.M. [M. DE MICHELI], *Balla*, «L'Unità», Milano, 24 novembre 1951.

DORAZIO 1951

P. DORAZIO, *Una forma abbastanza assurda*, in *ARTE ASTRATTA E CONCRETA IN ITALIA* 1951, pp. 24-25.

DORAZIO 1953

P. DORAZIO, Lettera a E. Prampolini, New York, 27 dicembre 1953, Archivio Enrico Prampolini, CRDAV, Macro, Roma.

DORAZIO 1954

P. DORAZIO, *The Future that Ended in 1915*, «Art News», LII, 9, 1954, pp. 54-55; 84-85.

DORAZIO 1955

P. DORAZIO, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma 1955.

DORAZIO 1975

P. DORAZIO, *Nemo profeta in patria: memento*, in DORAZIO/MATTIOLI 2005, pp. 347-349 (edizione originale: *Magnelli. Disegni 1914-1967*, Catalogo della mostra, Roma 1975).

DORAZIO 1977

Dorazio, a cura di G. Crisafi, Venezia 1977.

DORAZIO 1989

P. DORAZIO, *Cartografie 1951-1954*, Mantova 1989.

DORAZIO 1993

P. DORAZIO, *Testimonianza di Piero Dorazio. "Origine" e "Fondazione Origine"*, in *Trovare le origini. Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla, Mannucci, Villa, Dorazio, Perilli, Scialoja*, Catalogo della mostra, a cura di Mariano Apa, Roma [1993], pp. 91-94.

DORAZIO 1997

P. DORAZIO, *Passato ma sempre presente*, in *FORMA 1 1947-1951* 1997, pp. 125-132.

DORAZIO 2000

P. DORAZIO, *Tre foglie d'oro per le figlie di Balla*, in DORAZIO/MATTIOLI 2005, pp. 139-141 (edizione originale: «Il Tempo», 1 gennaio 2000).

DORAZIO/MATTIOLI 2005

P. DORAZIO, *Rigando dritto. Piero Dorazio scritti 1945-2004 (1945-2004)*, a cura di M. MATTIOLI, Cologno Monzese 2005.

DORFLES 1952

G. DORFLES, «Art d'Aujourd'hui», 2, 1952, pp. 14.

DORTCH DORAZIO 1970

V. DORTCH DORAZIO, *Giacomo Balla: an album of his life and work*, Venezia [1970].

DRUDI GAMBILLO 1959

M. DRUDI GAMBILLO, in *Futurballa 1871-1958*, Brochure della mostra, Milano 1959, p. n.n.

DRUDI-MARCUCCI 2010

B. DRUDI, G. MARCUCCI, *Arti Visive*, Prato 2010.

FAGIOLO DELL'ARCO 1998

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Quello che ho imparato da Piero Dorazio*, in *Piero Dorazio. Da «Forma 1» alla meta*, Catalogo della mostra, Belluno 1998, pp. 5-8.

FERGONZI 2003

F. FERGONZI, *La collezione Mattioli: capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano 2003.

FORMA 1 1947-1951 1997

Forma 1 1947-1951, Atti del convegno (Roma 9-10 ottobre 1997), a cura di Giovanna Bonasegale, Simonetta Lux, Anna Maria Di Stefano, Roma 1997.

OMAGGIO A KANDINSKY 1950

Omaggio a W. Kandinsky, «Forma 2. Quaderno tecnico e informativo d'arte contemporanea», 1, 1950.

GALERIE NATIONALE 1994

Galerie Nationale de Prague. L'art français des 19^e et 20^e siècles, Parigi 1994.

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA 2005

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo, a cura di S. Pinto, Roma 2005.

GIACOMO BALLA 1951

Giacomo Balla, Catalogo della mostra, Milano 1951.

GIGLI 2009

E. GIGLI, *Omaggio a G. Balla futurista*, in *UN MONDO VISIVO NUOVO* 2009, pp. 100-106.

GUZZI 1948

V. GUZZI, *Dal caos al cosmo nella quadriennale romana*, «Il Tempo», 13 maggio 1948.

KLAUS 1950

M. KLAUS, Lettera a G. Mattioli, Roma, 31 luglio 1950, Archivio Mattioli, in FERGONZI 2003, p. 90, n. 52.

LA COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM 1983

Guida. *La Collezione Peggy Guggenheim*, a cura di T.M. Messer, New York 1983.

LE NOCI 1951

G. LE NOCI, *Pitture astratte di Giacomo Balla dal 1912 al 1920*, «Arte Concreta», 2, 1951, pp. 18-22.

LISTA 2009

G. LISTA, *Il neofuturismo di Giacomo Balla*, in E. Gigli, G. Lista, *Giacomo Balla. Futurismo e neofuturismo*, Milano 2009, pp. 7-35.

ALBERTO MAGNELLI 1947

Alberto Magnelli (24 oeuvres de 1914 à 1927), Catalogo della mostra, Parigi 1947.

MAISONNIER 1975

A. MAISONNIER, *Alberto Magnelli. L'oeuvre peint. Catalogue raisonné*, Parigi 1975.

MANNUCCI 2007

E. MANNUCCI, *Incontri con Mannucci (1977 e 1980)*, intervista di M. Crescentini, in *Mannucci. Sculture tra anni Cinquanta e Ottanta*, Catalogo della mostra, a cura di A. Rubini, Roma 2007, p. n.n.

MARITAIN 1954

J. MARITAIN, in *THE FUTURISTS* 1954, p. n.n.

MATTIOLI 1950A

G. MATTIOLI, Lettera a F. Depero, Milano, 30 gennaio 1950, Archivio Mattioli, in FERGONZI 2003, p. 83, n. 33.

MATTIOLI 1950B

G. MATTIOLI, Lettera a M. Klaus, Milano, 1 agosto 1950, Archivio Mattioli, in FERGONZI 2003, p. 90, n. 54.

MEZIO 1951

A. MEZIO, *Futurballa*, «Il Mondo», 5 maggio 1951.

MONNET 1952

G. MONNET, *Prima antologica dell'opera di Soldati*, «Arte Concreta», 8, 1952, pp. 2-3.

MORELLI 2009

F. R. MORELLI, *Cronologia. Origine 1950-56*, in *UN MONDO VISIVO NUOVO* 2009, pp. 89-99; 106-127.

MUSEO DEL NOVECENTO 2010

Museo del Novecento. La collezione, a cura di F. Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese, Milano 2010.

NINO DI SALVATORE 1994

Nino Di Salvatore, Catalogo della mostra, a cura di G. Beringheli, M. Pisoni, Genova 1994.

PAPENBERG WEBER 2003

A. PAPENBERG WEBER, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, Milano 2003.

PERILLI 1952

A. PERILLI, *Deux peintres Futuristes. Balla et Boccioni*, «Art d'aujourd'hui», 2, 1952, pp. II; 1.

PERILLI 1997

A. PERILLI, «A propos» di *Forma 1*, in *FORMA 1 1947-1951* 1997, pp. 31-35.

PIERO DORAZIO 1998

Piero Dorazio 1950-1960. Opere a 3 dimensioni, Catalogo della mostra, Roma 1998.

PRAMPOLINI 1951

E. PRAMPOLINI, *Precisazioni*, in *ARTE ASTRATTA E CONCRETA IN ITALIA* 1951, pp. 15-20.

PRAMPOLINI 1952

E. PRAMPOLINI, in *Futur Balla 1912-20*, Brochure della mostra, Firenze 1952, p. n.n.

RAGGHIANI 1948

C.L. RAGGHIANI, *Individuare problemi e non generalizzare*, «Momento Sera», 21 aprile 1948.

RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948

Rassegna nazionale di arti figurative, Catalogo della mostra, Roma 1948.

ROQUE 2004

G. ROQUE, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Roma 2004.

ROSAZZA FERRARIS 1989

P. ROSAZZA FERRARIS, *Balla e il collezionismo pubblico e privato*, in *CASA BALLA E IL FUTURISMO A ROMA* 1989, pp. 307-324.

SEUPHOR 1949

M. SEUPHOR, *L'art abstrait ses origines ses premiers maîtres*, Parigi 1949.

THE FUTURISTS 1954

The Futurists. Balla Severini 1912-1918, Brochure della mostra, New York 1954.

VANTONGERLOO 1953

G. VANTONGERLOO, Lettera a Piero Dorazio, Parigi, 1 aprile 1953, Archivio Dorazio, in PAPENBERG WEBER 2003, p. 85; DORAZIO/MATTIOLI 2005, p. 346.

UN MONDO VISIVO NUOVO 2009

Un mondo visivo nuovo. Origine, Balla, Kandinsky e le astrazioni degli anni Cinquanta, Catalogo della mostra, a cura di F.R. Morelli, M. Vanni, Lucca 2009.

VENTUROLI 1945

M. VENTUROLI, *Interviste di frodo*, Roma 1945.

VERGANI 1948

O. VERGANI, *La pittura alla Quadriennale romana*, «L'illustrazione italiana», 23 maggio 1948.

VIVA 2013

D. VIVA, *Balla, Turcato, Manzoni, Castellani*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, Catalogo della mostra, a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma 2013, pp. 95-98.

ZERVOS 1950

C. ZERVOS, *Vue d'ensemble sur l'Art italien moderne*, «Cahiers d'Art», 1, 1950, pp. 3-8.

ABSTRACT

«Pendant de longues années l'Italie eut en Balla un grand peintre qu'elle ignore totalement». Nel 1950, con questo giudizio, Christian Zervos esortava la critica e la storiografia italiana a prendere coscienza del crescente riconoscimento internazionale suscitato dall'opera di Giacomo Balla. Era il principio di una riscoperta che, durante la sua tarda maturità, investirà il maestro futurista di un ruolo e di un'attenzione sino ad allora inediti nel panorama italiano. La sua vicenda si trovò, infatti, interamente coinvolta nella controversa auto-legittimazione delle poetiche non figurative nel secondo dopoguerra, dettando ai più giovani i termini di un recupero storiografico che fosse, ora, d'interpretazione tutta astrattista. Chiamato in causa da più parti, da Forma 1 ad Origine, passando per il non secondario appello del M.A.C., Balla divenne l'esempio di quel contributo tempestivo all'astrazione internazionale che l'Italia aveva a lungo cercato.

Tuttavia, ad una più attenta analisi storica, emerge quanto la fortuna di Balla negli anni 1948-1954 fosse stata circoscritta e non avesse riservato un vero approfondimento su quegli aspetti potenzialmente più modernisti della sua opera. La sua portata innovativa fu, più che altro, limitata al dibattito critico, al primato storico, lasciando poche tracce stilistiche nei giovani astrattisti, spesso di scontata derivazione dinamista. Sarà soltanto nel 1952, con la comparsa delle prime *compenetrazioni astratte* e la contestuale lettura astratta, fornita da Enrico Prampolini ed Ettore Colla, che si aprirà una reale pagina modernista per Balla. Una maturazione della sua eredità stilistica che giungerà soltanto con i *reticoli* di Piero Dorazio, uno dei giovani artisti, da più tempo e con più cura, attenti al messaggio del maestro.

«Pendant de longues années l'Italie eut en Balla un grand peintre qu'elle ignore totalement». In 1950 these Christian Zervos' words incited Italian Art Critics and Literature into being aware of the international and increasing relevance of Giacomo Balla's work. It was the beginning of a renaissance which will recognize a new pivotal role in the Italian context for the old Futurist painter. His renaissance was totally involved in the self-accreditation and controversial strategy of the young abstract painters in the post Second World War period which proposed a new nonfigurative interpretation for his work. According to them, from Forma 1 to Origine or other groups like the M.A.C., Balla became a prompt precedent for Italian Art in the history of abstraction.

However, from a more careful historical point of view, since 1948 until 1954, the Balla's reception was limited and it never delved into those potentially modernist aspects of his style. His innovative outcome was only connected to the critical debate of that time or it was just conceived in terms of "historic primacy". No young artists seem to deeply learn from his style and the major part of his legacy concerns the most predictable question of dynamism. Finally the reappearance of his *Compenetrazioni iridescenti* and the related abstract interpretation provided by Enrico Prampolini and Ettore Colla in 1952 opened a new phase of a more modernist reception for Balla. Only Piero Dorazio's *reticoli* (one of the most and long-lasting interested in Balla among the young artists) will turn this new critical approach into a new painting style.