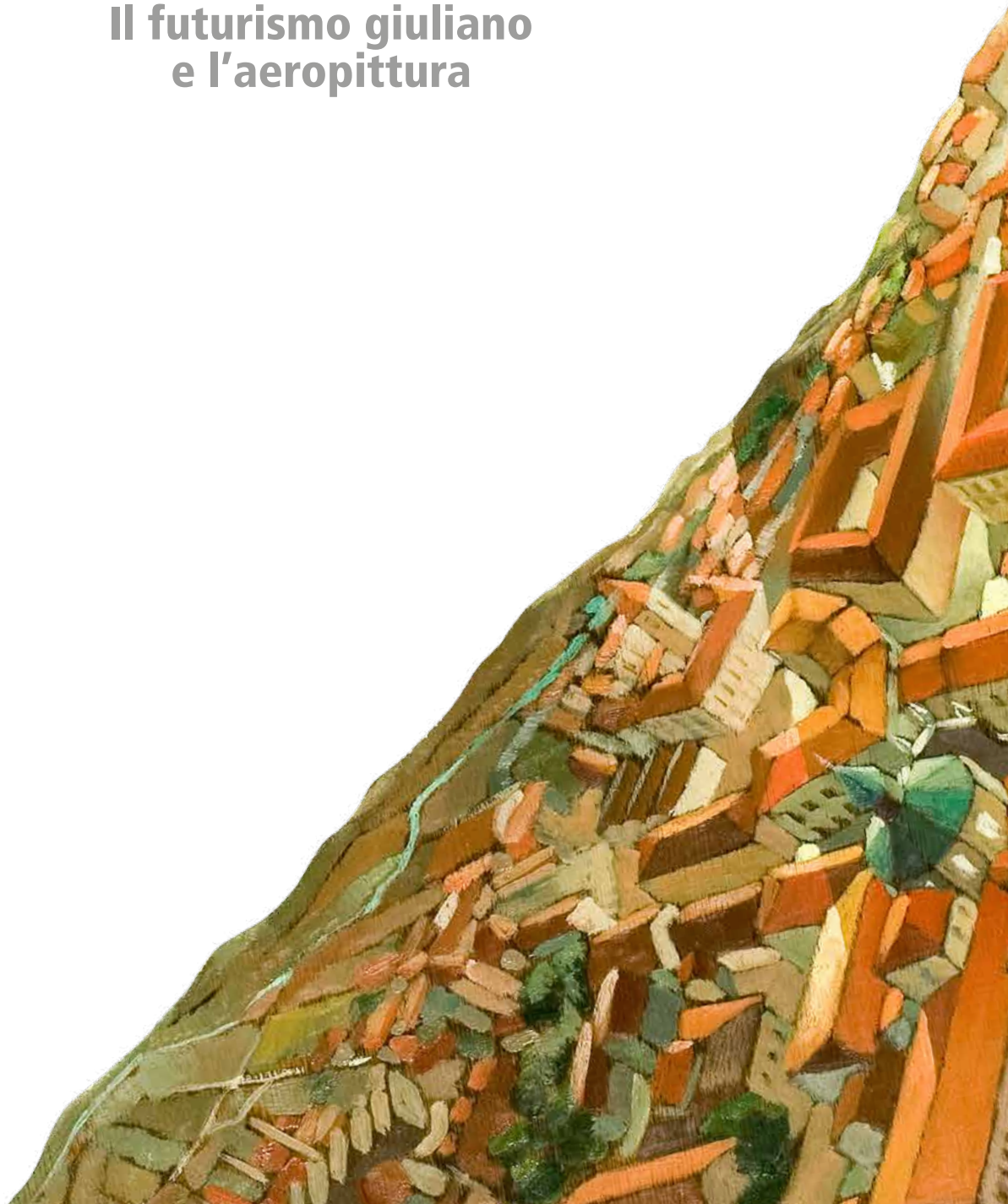


Massimo De Sabbata

Tullio Crali

Il futurismo giuliano
e l'aeropittura



**Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste**

Curatore Alessandro Del Puppo

MASSIMO DE SABBATA

*Tullio Crali
Il futurismo giuliano
e l'aeropittura*

Ventunesimo volume della Collana
Prima edizione: dicembre 2019

Volumi pubblicati

ANGELA TIZIANA CATALDI, *Edgardo Sambo*, 1999

DANIELA MUGITTU, *Bruno Croatto*, 2000

GIANFRANCO SGUBBI, *Adolfo Levier*, 2001

NICOLETTA ZAR, *Giorgio Carmelich*, 2002

CLAUDIA RAGAZZONI, *Gino Parin*, 2003

GIANFRANCO SGUBBI, *Glauco Cambon*, 2004

FRANCA MARRI, *Vito Timmel*, 2005

MATTEO GARDONIO, *Giuseppe Barison*, 2006

MASSIMO DE GRASSI, *Eugenio Scomparini*, 2007

MAURIZIO LORBER, *Arturo Rietti*, 2008

ENRICO LUCCHESI, *Arturo Nathan*, 2009

DANIELE D'ANZA, *Vittorio Bolaffio*, 2010

ALESSANDRO QUINZI, *Giuseppe Tominz*, 2011

G. PAVANELLO, A. CRAIEVICH, D. D'ANZA, *Giuseppe Bernardino Bison*, 2012

LORENZO NUOVO, *Ugo Flumiani*, 2013

VANIA GRANSINIGH, *Carlo Sbisà*, 2014

ALESSANDRA TIDDIA, *Piero Marussig*, 2015

ANDREA BABONI, *Pietro Fragiaco*, 2016

CLAUDIA CROSERI, *Umberto Veruda*, 2017

BARBARA COSLOVICH, *Ruggero Rovati*, 2018

Massimo De Sabbata

Tullio Crali

**Il futurismo giuliano
e l'aeropittura**

REFERENZE FOTOGRAFICHE

© 2019 Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia

Associazione Nazionale fra Mutilati e Invalidi di Guerra

Camera di Commercio I.A.A. Venezia Giulia, Gorizia

Casa Cavazzini – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Udine

Civico Museo Revoltella, Galleria d'Arte Moderna, Trieste

Collezione D'Agostino, Monfalcone

Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

© Comune di Milano. Tutti i diritti di legge riservati

Digital Image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Firenze

ERPAC - Servizio ricerca, musei e archivi storici. Fototeca Musei Provinciali di Gorizia

Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.
Foto: Andrea Ghiraldini

© 2019 Fondazione Massimo e Sonia Cirulli

Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York

Fototeca Musei Civici Fiorentini

Fototeca Civici Musei di Storia e Arte, Udine

MART – Archivio Fotografico e Mediateca

Museo del Novecento, Milano

Per gentile concessione della Regione del Veneto.

È vietata l'ulteriore riproduzione e duplicazione con qualsiasi mezzo

Pilonova galerija Ajdovščina (Slovenija)

Porro & C. s.r.l., Milano

© Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, Roma

Studio fotografico Gonella 2008

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e Ambientali e del Turismo

Su concessione della Fondazione Torino Musei. È vietata ogni ulteriore duplicazione con qualsiasi mezzo

Paolo Bonassi, Trieste

Luca D'Agostino, Monfalcone

Roberto Balestrini, Macerata

Matteo De Fina, Venezia

Livio Manassero, Mondovì (CN)

Paolo Robino 2019, Torino

PROGETTO GRAFICO

Studio Mark, Trieste

STAMPA

Riccigraf, Trieste

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale

© 2019, Fondazione CRTrieste

In copertina:

elaborazione grafica

da T. CRALI, *Vite orizzontale* (particolare), 1938

Roma, Galleria d'Arte Moderna

ISBN

978-88907687-6-7

Premessa

Il ventunesimo volume della Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste è dedicato alla produzione artistica di Tullio Crali.

L'autore, nato in Dalmazia nel 1910, si trasferì a Gorizia nel 1922 dove visse per oltre vent'anni.

Nel 1929 entrò a far parte del Movimento futurista ed espose alle principali mostre futuriste, diventando amico di numerosi esponenti del Movimento, tra cui Giacomo Balla. Negli anni Trenta l'artista espose alla Biennale veneziana, a Vienna e alla Quadriennale romana.

Dopo la seconda guerra mondiale, rimase fedele alla poetica futurista. Dapprima operò a Torino, si trasferì a Parigi, poi ancora al Cairo dove insegnò alla scuola d'arte italiana. Nel 1958 rientrò in Italia per stabilirsi a Milano fino alla sua morte.

Noto soprattutto come futurista e aeropittore, Tullio Crali è stato un artista eclettico che consacrò la propria vita alle arti, dalla pittura al teatro, dall'architettura alla moda.

Con questa pubblicazione, la Fondazione CRTrieste intende proseguire nella propria opera di approfondimento della produzione degli artisti di area giuliana dell'Ottocento e Novecento, dando così il proprio contributo alla divulgazione della cultura artistica locale.

Tiziana Benussi

Presidente

della Fondazione CRTrieste

Introduzione

Per comprendere qualcosa del futurismo italiano in generale e di Tullio Crali in particolare non mancherebbero certo oggi libri o cataloghi o strumenti *on line* (primo fra tutti: il repertorio di scritture futuriste della Fondazione Memofonte di Firenze). Il rischio, anzi, sembrerebbe proprio quello dell'inflazione – un rischio che in effetti si è fatto concreto in occasione del centenario del movimento, nel 2009.

A che scopo fare oggi un libro su uno tra i più famosi e celebrati pittori «aerofuturisti»? Esiste un'attualità di Crali, al di là dei toni compiacenti delle celebrazioni e delle non poche mostre, utili e meno utili, piccole e grandi? La sfida è stata raccolta da uno studioso come Massimo De Sabbata che, forte di una formazione da storico «puro» (per quanto da tempo dedito alla storia dell'arte), ha provato a riprendere in mano la questione organizzandola lungo tre linee.

La prima linea è determinata dal punto di partenza di Crali, e cioè la Gorizia degli anni venti: quel vorticoso e non meno contraddittorio processo di costruzione e di ricostruzione dell'identità culturale di una città antica che s'inventa modernamente italiana, e stavolta davvero in Italia, senza sapere però bene come. Ma sapendo bene perché. È la storia che vide intrecciarsi le formidabili vicende di un gruppo di giovani un po' invasati, Pocarini in testa, che del futurismo ebbero una concezione al tempo stesso eroica e ingenua. Che ritennero di poter scommettere sull'unica avanguardia possibile per mantenere viva un'idea di complessità linguistica e di stratificazioni culturali, per far accettare la propria differenza come possibile matrice creativa. Scommessa andata perduta, lo sappiamo bene: le cose presero un'altra piega. Il nazionalismo fascista tracciò il solco, e il mito aviatorio diede forma compiuta a un nuovo territorio, fitto di rinnovate ideologie e apologie meccaniciste.

Qui inizia il secondo momento di questo libro. L'arte meccanica, la percezione sinestesica, l'ideologia della velocità e il disprezzo del pericolo guadagnarono un nuovo spazio. Quello in cui si mossero i moderni aeromobili, con i piloti come nuovi eroi, e un assortimento di suggestioni tali da rinnovare il repertorio delle metafore e delle immagini sin lì sfruttate. La sfida verso l'ignoto, i *record* di velocità, la seduzione di materiali e macchinari nuovi di zecca.

Le date spiegano tutto. Nel 1925 era stato istituito il Ministero dell'Aeronautica, distaccandolo dal Comando militare. Mussolini volle reggere il ministero per cinque anni, autoproclamandosi «primo aviatore d'Italia». Quando nel 1929 Marinetti pubblicò le sue prime pagine sulla «aeropoesia» il ministero era stato assegnato a Italo Balbo. Il potente gerarca fascista in pochi anni seppe sfruttare tutte le potenzialità propagandistiche del mezzo aereo. Una prima crociera aerea tra Italia e Brasile venne organizzata nel 1930. Tre anni dopo, la crociera del Decennale dell'Aeronautica condusse la squadriglia di Balbo a una gloriosa *tournee* statunitense. Il ministro vide il proprio ritratto sul copertina di «Times».

Come vent'anni prima con l'«automobile ruggente», Marinetti aveva colto nello sviluppo dell'aviazione la naturale trasformazione del mito della macchina. L'aeropittura di Crali fu una delle più lucide e conseguenti risposte a quel rilancio.

Ma anche in questo passaggio non mancarono le contraddizioni. Da un lato perdurava inesausta la celebrazione dell'estetica della macchina, nei termini di esattezza, velocità, precisione, razionalità. Dall'altro lato, attraverso la figura metaforica del volo aereo si giunsero a ipotizzare rarefazioni cosmiche, vie di fuga nella trascendenza degli «stati d'animo». Fu quello un rovesciamento metafisico che diede forma e parole a un immaginario fantascientifico, esplorato nella pittura di Fillia, di Prampolini, dello stesso Crali e in tanta editoria degli anni trenta.

La macchina non era soltanto segno di industria e razionalità. Divenne anche un dispositivo di proiezione visionaria verso mondi «altri». La mistica del fascismo, il mito della rivoluzione, l'affermarsi dell'uomo nuovo legava così l'ideologia dell'imperante fascismo all'ultima stagione del futurismo italiano. Le tracce sono numerose. Basterà qui indicare quelle lasciate da un autore come il triestino Bruno Sanzin, autore di *Infinito* e soprattutto di *Accenti e quote* (1935). Sono di

gran lunga tra le migliori edizioni di quel periodo, punto di equilibrio difficilmente superabile tra apologia di regime e impeccabile stile grafico innervato dagli insegnamenti del Bauhaus come dal modernismo di scuola danubiana.

Il futurismo estremo, quello dello scorcio degli anni trenta, è stato per molto tempo inesplorato o gravato da pregiudiziali ideologiche, beninteso motivabilissime. Fu però un momento assai produttivo, interessante quanto pericoloso. La sua storia e il suo destino costituiscono il terzo asse del volume.

Basterebbe per questo sfogliarne le schede. Irrazionali fantasie di fuga. Amplessi cosmici. L'immagine conflittuale della città della campagna. Il mondo visto dall'alto, cioè dalla cabina in picchiata: la prospettiva di Dio, o se preferite di Google Maps. Di fondo, si scorge il quesito su cui si arrovelarono un po' tutti, e cioè cosa fosse davvero la modernità italiana, dentro questa tensione inesprimibile tra individuo e mondo, tra tecnica e sentimento.

Più che una risposta, la guerra incipiente diede a quella generazione la disillusione finale. La creatività dei giovani dei Littoriali, che erano cresciuti e avevano conosciuto soltanto il fascismo, dovette a quel punto misurarsi con la guerra e la tragedia europea. Crali ci volle invece credere fino in fondo, compromettendosi con dipinti di smaccata e aggressiva propaganda bellica.

Ecco, quello scorcio estremo della vera grande avanguardia italiana si può leggere in due modi: il crepuscolo piuttosto inglorioso e non meno patetico di quanti videro sbriciolarsi il mondo in cui avevano creduto, e le difficili prospettive della ricostruzione. Il decorso postbellico di Crali, con il suo errare perplesso e abbastanza inconcludente, dice molto delle difficoltà di riposizionamento.

Il futurismo era diventato uno stile e anche un mestiere, forse l'unico possibile per cercare di restare moderni in un'Italia disposta troppo facilmente a scambiare lo sviluppo industriale con una improbabile classicità romana o imperiale. Da giovane Crali dipinse, modellò sculture, disegnò copertine e *affiches* e cartoline, in uno stile di volta in volta geometrico, déco, dinamico-futurista e quando servì pure un po' *pompier*. Difficile mestiere, quello di volersi moderni dinanzi alla reazioni ruraliste e cattoliche che avevano preso forma tra Concordato e Strapaese, solo pochi anni prima.

Che questo sia stato possibile meglio che altrove nel piccolo cuore industriale di una piccola regione, tra i cantieri di Monfalcone e i moli di Trieste, o lungo le temibili dissestate piste d'erba delle aerostazioni di campagna da cui Crali prese il suo volo, è parte della storia del nostro pittore e dei non pochi esponenti di quella stagione.

Alessandro Del Puppo

Tullio Crali

Il futurismo giuliano
e l'aeropittura

MASSIMO DE SABBATA (Palmanova, 1970),
dottore di ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea
presso l'Università di Udine, si occupa di scultura,
pittura e architettura italiana del Novecento.
Tra le sue principali pubblicazioni *Tra diplomazia
e arte: le Biennali di Antonio Maraini 1928-1942*
(2006), *Burri e l'Informale* (2008) e *Mostre d'arte
a Milano negli anni Venti. Dalle origini del
Novecento alle prime sindacali 1920-1929* (2012).
Ha inoltre curato l'epistolario *Marcello Mascherini.
Lettere 1930-1982* (2008) e contribuito ai cataloghi
del Museo del Novecento di Milano (2010)
e di Casa Cavazzini - Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea di Udine (2018).

RINGRAZIAMENTI

Associazione Futurcrali, Nicoletta Boschiero,
Carlo D'Agostino, Marino De Grassi, Daniele Della Vedova,
Annalia Delneri, Nathalie Fabiani, Matteo Gardonio,
Donata Geat, Aldo Lazzarato, Claudio Lorenzini,
Enrico Lucchese, Franca Marri, Loris Milocco,
Barbara Morandini, Paola Pettenella, Giovanni Picco,
Guido Rumici, Alessandra Tiddia.

Sommario

Premessa	
<i>Tiziana Benussi</i>	5

Introduzione	
<i>Alessandro Del Puppo</i>	7

TULLIO CRALI

Tullio Crali, il futurismo giuliano e l'aeropittura	15
Gorizia anni Venti	19
Crali e il futurismo triveneto	29
Dalla parte di Marinetti	41
Aerei: propaganda, politica, industria	59
"Il più grande aeropittore del momento"	71
Un lungo dopoguerra tra Italia, Francia, Egitto	81

Schede delle opere	93
---------------------------	-----------

Apparati

Biografia	199
Scritti di Tullio Crali	203
Antologia critica	221
Esposizioni	235
Bibliografia	245
Indice dei nomi	253



C. RALI 35

Tullio Crali, il futurismo giuliano e l'aeropittura

Un ingegnoso sperimentatore

“Crali è giovane, trentadue anni, i tratti del volto energici e volitivi, la fronte spaziosa, una piega dura agli angoli delle labbra. È un uomo di ingegno, e nelle sue opere non futurista assoluto”.

Il diciottenne Sergio Maldini descrisse così Tullio Crali [fig. 1], appena conosciuto nel corso di una cena “festosa di colori e di voci” in onore di Filippo Tommaso Marinetti, vero protagonista dell'articolo da cui sono tratte queste due righe¹. L'incontro avvenne probabilmente dopo la serata *Futurismo in guerra*, svoltasi a Udine il 22 gennaio 1942, durante la quale Marinetti declamò alcuni suoi componimenti poetici in onore della guerra in atto, Crali discusse il tema *Aeropittura contro Naturamorta* e Aldo Giuntini eseguì le sue sintesi musicali². In quel momento, Crali era all'apice della sua notorietà nazionale, poco dopo l'*exploit* degli otto dipinti venduti alla Biennale di Venezia nel 1940, tra i quali *Prima che si apra di paracadute*, in quel momento in bella mostra al centro del palco udinese a promuovere il conflitto, pur non essendo un quadro di guerra [fig. 2].

Oltre a essere efficace, la rapida annotazione di Maldini ha il vantaggio di mettere in evidenza alcune caratteristiche del pittore, utili per seguirne la vicenda creativa.

Anzitutto Crali fu “uomo di ingegno”. Infatti, come molti altri futuristi, egli non si limitò ad essere pittore, ma esercitò la sua creatività in vari ambiti disciplinari, soprattutto negli anni iniziali, quando forse non gli era ben chiara la strada personale da percorrere: architettura, scultura, scenografia, grafica, moda. Ma anche negli anni della maturità continuò a

1.
Tullio Crali
Autoritratto (1935)
Collezione privata, Trieste



2.
**Filippo Tommaso
 Marinetti, Tullio Crali e
 Aldo Giuntini a Udine,**
 22 gennaio 1942 (Udine,
 Fototeca Civici Musei di
 Storia e Arte, Archivio Friuli)

sperimentare nuove possibilità creative, talvolta forzando le consuete partizioni disciplinari. In questo volume, la dimensione sperimentale sarà dettagliata soprattutto nella sezione delle schede di approfondimento.

La tendenza alla sperimentazione conduce al secondo aspetto di interesse nelle parole di Maldini, per il quale il pittore non si dimostrò “futurista assoluto” nelle sue opere. Maldini probabilmente si riferiva a quel certo ammorbidimento naturalista osservabile nei lavori più recenti di Crali. Ma tale considerazione può essere estesa all'intera produzione dell'artista, in cui l'identità futurista fu continuamente riconsiderata e ricalibrata. L'immagine di coerente aeropittore costruita da Crali negli ultimi anni della sua vita in effetti cede di fronte all'evidenza delle opere che giustificano invece una lettura più articolata del suo lavoro.

Infine, il modo di proporre al pubblico *Prima che si apra di paracadute* del 1942 dimostra la necessità di tenere nella giusta considerazione il contesto storico-politico in cui furono esposti i dipinti di Crali, soprattutto negli anni che interessano maggiormente il presente volume. Questa monografia si

sofferma infatti in particolare sulla prima fase creativa dell'artista, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Quaranta, durante la quale Crali maturò il suo personale linguaggio «aeropittorico» che lo condusse, complice Marinetti, a un'effettiva per quanto effimera affermazione nazionale.

L'aeropittura, ossia la rappresentazione del visibile da un punto di vista aereo attraverso la sintesi delle visioni ottiche generate dalla velocità e dai movimenti in volo, fu il nuovo programma promosso da Marinetti sul finire degli anni Venti, e offerto al fascismo, capace di coniugare estetica della macchina e celebrazione dell'audacia aviatoria, operando così una sintesi tra mito tecnologico e militanza politica. Grazie alla sagacia di Marinetti, Crali diventò uno degli esponenti più riconosciuti di questa tendenza, schietto interprete dei valori aviatori ampiamente strumentalizzati dal fascismo. Inoltre, e questo ebbe una più evidente ricaduta a livello locale, il pittore s'impose come campione di italianità, pur provenendo dalle terre redente. Anzi fu proprio tale dimensione di 'nuovo italiano' a renderlo più credibile come rappresentante, in ambito artistico, di una linea di chiusura verso la componente culturale slovena, molto presente nel territorio della Venezia Giulia, aggregato all'Italia nel primo dopoguerra.

¹ S. MALDINI, *Incontro con Marinetti*, in "Le ultime notizie", 30 gennaio 1942, p. 3.

² *La serata d'arte futurista*, in "Popolo del Friuli", 22 gennaio 1942, p. 3. Sulla serata si veda: I. REALE, *Serate futuriste a Udine*, in *Le arti a Udine nel Novecento*, catalogo della mostra a cura di EAD., Udine, Chiesa di San Francesco-Galleria d'Arte Moderna, 19 gennaio-30 aprile 2001, Comune di Udine-Marsilio, Udine-Venezia, 2001, p. 80; EAD., *Gorizia-Udine nel segno del futurismo*, in *Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali*, catalogo della mostra, Gorizia, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio, 28 novembre 2009-28 febbraio 2010, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli (Gorizia), 2009, p. 405.



XV

Barry

Gorizia anni Venti

I primi passi e l'incontro con Sofronio Pocarini

Crali giunse a Gorizia nel 1922 in una situazione ancora drammaticamente segnata dalle conseguenze della guerra da poco conclusa [figg. 3-4].

Nato a Igalo di Castelnuovo del Cattaro (oggi Herceg Novi, Montenegro), da Gisella Gellaia, aveva trascorso l'infanzia a Zara, dove il padre Gilberto esercitava il mestiere di geometra. Il trasferimento della famiglia avvenne poco dopo l'entrata in vigore del trattato di Rapallo che stabiliva la nuova spartizione delle terre nella zona adriatica tra l'Italia e il nuovo regno jugoslavo. L'accordo stabiliva l'autonomia della città di Fiume, ma soprattutto sanciva l'appartenenza alla nazione italiana degli abitanti dei territori di Gorizia, Trieste, Istria, alcune isole dalmate e Zara, appunto. La famiglia del pittore, dunque, apparteneva alla numerosa schiera dei 'nuovi italiani'.

Crali raccontò i primi anni trascorsi in città in modo sommario, sottolineando l'apprendistato da autodidatta e la posizione defilata rispetto al contesto artistico locale. All'infelice esperienza scolastica presso l'Istituto tecnico egli contrapponeva la passione totalizzante per la pittura. Il primo incontro con il futurismo avvenne nel 1925, attraverso le pagine del "Mattino Illustrato" di Napoli; poi arrivarono i libri (Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Roberto Papini, Luigi Russolo, Ardengo Soffici, Aldo Palazzeschi) e tutti i manifesti, recuperati presso il negozio del "vecio Logar"; infine, la rivista "Noi" [fig. 9], diretta da Enrico Prampolini, conosciuta attraverso i figli di Giovanni Cossar [scheda 43], allora direttore del museo cittadino. I rudimenti tecnici del disegno e della



3.
Gorizia nell'immediato
primo dopoguerra



4.
Il Castello di Gorizia
nell'immediato
primo dopoguerra



5.
Tullio Crali
La tempesta (1925)
Collezione privata



6.
Tullio Crali
La lampadina (1927)
Collezione privata

pittura li apprese invece da un imprecisato artigiano goriziano, il signor Clemente, presso la cui bottega di intagliatore, doratore e corniciaio, si incontravano numerosi artisti locali come i pittori Gino De Finetti, Edoardo Del Neri, Melius (Rodolfo Battig) e lo scultore France Gorše¹. [figg. 5-6]

Considerata l'intraprendenza e l'attivismo di Crali, è abbastanza sorprendente, invece, che l'incontro con Sofronio Pocarini [scheda 41], fondatore e animatore del futurismo goriziano, fosse maturato soltanto nel 1929, attraverso la mediazione del coetaneo Gian Giacomo Menon, studente appassionato di poesia e teatro². È vero che il movimento futurista goriziano ebbe il momento di maggiore visibilità tra 1923 e 1925 con una serie di iniziative espositive ed editoriali di rilievo³ e che Crali era allora forse ancora troppo giovane per entrare in contatto con queste dinamiche. D'altra parte raccontare di aver conosciuto Pocarini nel 1929 poteva essere un modo per prendere le distanze dal movimento locale e assecondare l'idea di un avvicinamento al futurismo direttamente dalle fonti nazionali, da Marinetti in particolare, e non attraverso la variante goriziana forse troppo contigua alla componente modernista slovena.

Pocarini era stato senz'altro il principale protagonista della breve, ma intensa, stagione iniziata con il manifesto di fondazione della sezione futurista goriziana, firmato assieme all'architetto Mario Vucetich. Il documento fu pubblicato su "La Voce dell'Isonzo" il 11 ottobre 1919, un mese dopo la marcia di Ronchi che condusse Gabriele D'Annunzio e i suoi legionari a Fiume.

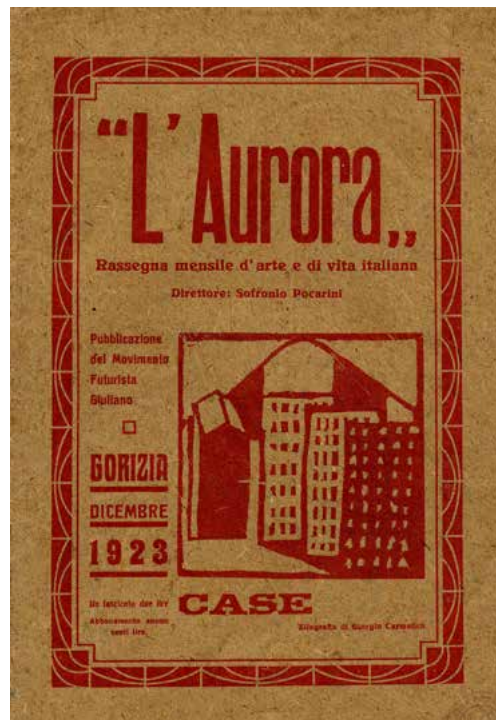
Rientrato a Gorizia alla fine della guerra, Pocarini ebbe una febbrile attività giornalistica che lo portò anche a dirigere "La Voce di Gorizia" (1923-1927) e "L'Eco dell'Isonzo" (1930-1934). Personalità poliedrica e incostante, egli scrisse poesie, dipinse, ma fu soprattutto un instancabile promotore d'arte e letteratura attraverso numerose, anche se talvolta effimere, iniziative editoriali e progetti di vario genere. Nella primavera del 1922 fondò il periodico satirico "El Refolo Gorizian", mentre l'anno successivo compilò l'almanacco "L'indispensabile". Sempre all'inizio del 1923 promosse la Compagnia del Teatro Semifuturista che debuttò al Teatro Verdi di Gorizia il 1 aprile alla presenza di Marinetti, prima di girare in molte città del Triveneto. Lo spettacolo prevedeva le sintesi teatrali dei mag-

giori esponenti futuristi, oltre che di Marinetti e Pocarini; le musiche di Franco Casavola e Marij Kogoj, scene e costumi di Enrico Prampolini, Bruno Trevisan e dello stesso Pocarini, mentre per il balletto-jazz furono coinvolti Jules Ivanoff ed Elena Ivanova⁴.

L'anno si concluse con la pubblicazione del primo numero della rivista "L'Aurora", organo del movimento futurista giuliano, con cui Pocarini si proponeva per la prima volta come editore dell'avanguardia locale [figg. 7-8]. Attraverso un notiziario internazionale e la visibilità data ad autori come Prampolini e Vasari, il periodico dimostrava la propria vocazione europea e si poneva come punto di riferimento per i giovani artisti giuliani che si contrapponevano all'arte tradizionale. Collaborarono con la rivista il sedicenne triestino Giorgio Carmelich [scheda 42], a cui fu affidata la parte grafica, e i compagni di studi Emilio Dolfi e Nino Jablowsky; inoltre trovarono spazio nelle sue pagine anche le opere di Ivan Čargo (Giovanni Ciargo), Venceslav Pillon (Veno Pilon) e Lojze Špazapan (Luigi Spazzapan), allora le punte più avanzate del modernismo giuliano, dal linguaggio non sempre riconducibile al futurismo in senso stretto. Il coinvolgimento di questi tre artisti appartenenti alla minoranza slovena, alcuni dei quali avevano partecipato con una certa frequenza alle mostre organizzate a Lubiana all'inizio degli anni Venti⁵, rispondeva al preciso intendimento di Pocarini di far dialogare le varie componenti moderniste e contemporaneamente incoraggiare una convivenza tra tutte le sensibilità dell'area multietnica in cui agiva. Tuttavia, si trattava comunque di un approccio nazionalista, perché egli intendeva sfruttare la pronunciata inclusività culturale del futurismo postbellico per costruire una identità artistica moderna e, soprattutto, italiana⁶.

Antonio Morassi e il Circolo Artistico Goriziano

Il progetto culturale di Pocarini si intrecciava con l'intricato nodo politico e sociale dell'integrazione delle popolazioni residenti nelle terre annesse al regno italiano, non meno complesso della gestione del rientro di profughi e smobilitati e della ricostruzione delle zone devastate dalle operazioni belliche.



7.
Giorgio Carmelich
Copertina
(L'Aurora, dicembre 1923)

8.
Giorgio Carmelich
**Costruzione spaziale
di una fabbrica**
(L'Aurora, dicembre 1923)





9.
Copertina della rivista
"Noi", n. 6-9 (1923)

Il ceto politico liberale italiano aveva immaginato di integrare le popolazioni avendo come controparte il multietnico impero asburgico che invece non sopravvisse alla guerra. La nascita del regno di sloveni, serbi e croati (gli "slavi del sud") rese più complicato il mantenimento degli accordi stabiliti con il patto segreto di Londra (26 aprile 1915) e creò un avversario che agiva politicamente ispirandosi a principi nazionalistici analoghi a quelli dell'Italia.

Durante i primi anni di amministrazione militare e civile delle terre annesse a oriente, il governo italiano non ritenne di relazionarsi con i rappresentanti del regno jugoslavo, tuttavia mantenne in vita le istituzioni autonomiste dell'impero austroungarico fino alla loro scadenza naturale. La successiva affermazione del fascismo chiuse definitivamente ogni possibilità di integrazione consensuale della minoranza slovena. Infatti, introdusse il principio del centralismo amministrativo nei nuovi territori, sciogliendo le istituzioni autonome o non rieleggendone i rappresentanti, e pose le basi per la nazionalizzazione coatta dei cosiddetti "allogeni" che si dispiegò dalla seconda metà del decennio in concomitanza come l'instaurazione della dittatura⁷.

Un momento decisivo per ridimensionare il peso politico della componente sloveno-croata e disperdere in un territorio più vasto il suo potenziale elettorale fu la soppressione della provincia di Gorizia all'inizio del 1923 e la spartizione del suo territorio tra quelle di Udine, ridenominata del Friuli, Trieste e Istria⁸. Tuttavia, mentre questo accadeva, la città di Gorizia continuava a presentare il profilo multietnico ereditato dall'impero asburgico, grazie anche ad un sistema scolastico che aveva favorito la convivenza tra italiani, sloveni e tedeschi.

Anche le istituzioni culturali furono inizialmente propense a mantenere e rispettare tale situazione⁹. Nato nell'aprile del 1922, il Circolo artistico goriziano era la dimostrazione tangibile di questa volontà inclusiva e cercava di agevolare il dialogo tra artisti di lingua ed etnia diversa: tra gli iscritti figuravano i già citati Ciargo, Pilon e Spazzapan, da un lato, e gli italiani Vittorio Bolaffio, De Finetti, Del Neri e lo stesso Pocarini, dall'altro¹⁰.

Il Circolo era presieduto fin dalla sua fondazione da Antonio Morassi, giovane storico dell'arte goriziano formatosi

tra Monaco e Vienna¹¹. Profondo conoscitore del territorio, negli anni in cui fu ispettore dell'Ufficio di Belle Arti della Venezia Giulia di Trieste (1920-1925) dedicò le sue competenze all'area goriziana, gestendo il delicato problema del restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra e promuovendo la comprensione del patrimonio storico artistico locale attraverso numerose pubblicazioni¹².

Da presidente del Circolo, Morassi si adoperò per favorire un'apertura verso l'arte moderna, cercando una ragionevole sintesi tra le diverse sensibilità culturali. Tale intenzione si concretizzò in modo quasi didascalico nella *Prima esposizione goriziana di Belle Arti* ordinata nella primavera del 1924 dallo stesso Morassi, con il sostegno di Pocarini [figg. 10-11]. Il mantenimento della locuzione "Belle Arti" nel titolo della mostra, rivelava gli intenti non bellicosi degli organizzatori, propensi ad un'apertura modernista entro il perimetro della tradizione e intenzionati ad offrire la prima completa rassegna delle energie artistiche contemporanee del "Friuli unito", dopo l'aggregazione dei territori goriziani alla provincia di Udine nel 1923¹³.

La scelta equanime di dare visibilità alle varie sensibilità rendeva palese lo squilibrio tra gli artisti di area friulana, per la maggior parte dediti a un superato paesismo, e la ben più combattiva compagine giuliana che poteva contare sul misurato modernismo di Bolaffio, Italo Brass e De Finetti, ma anche sulle punte più avanguardiste di Ciargo, Spazzapan e Pilon [scheda 40]. Quest'ultimo, in particolare, fu indicato come il "clou" della mostra, come egli stesso scrisse in una recensione, perché rappresentava un legame simbolico tra le "stirpi" della provincia¹⁴. Di padre friulano e madre slovena, Pilon era il perfetto esempio di mediazione auspicato dagli ideatori dell'esposizione. Da poco rientrato ad Aidussina e formatosi tra Praga e Vienna nella stagione secessionista, Pilon aveva poi proseguito gli studi a Firenze, tra 1920 e 1921, subendo il fascino dei primitivi toscani, in particolare l'attenzione per la corporeità e per le forme ampie, che lo indussero ad un ripensamento della sua maniera¹⁵.

Oltre ad essere una rassegna delle tendenze artistiche in atto, la mostra del 1924 sembrava dunque proporre obiettivi culturali più ambiziosi e indicare, senza troppa enfasi per la verità, un'alternativa credibile di integrazione, eventualmente



10.
Giorgio Carmelich
manifesto per la *Prima esposizione goriziana di Belle Arti* (1924)
ERPAC - Servizio ricerca,
musei e archivi storici -
fototeca Musei Provinciali
di Gorizia



11.
Catalogo della *Prima esposizione goriziana di Belle Arti* (1924)

spendibile anche sul terreno politico. D'altra parte tale prospettiva prestava il fianco alle critiche di chi stabiliva una facile equazione tra artisti sloveni e "antiitalianismo" degli stili moderni. Le successive mostre personali di Ciargo e del triestino di parte slovena Avgust Černigoj [scheda 45], organizzate dal Circolo nel 1925 e recensite principalmente dalla stampa d'oltre confine¹⁶, furono ulteriori prove di questo tentativo che si spense con il trasferimento di Morassi in Trentino alla fine dello stesso anno.

L'esordio di Crali nel 1929

La seconda edizione della mostra, prevista nel 1926, si svolse soltanto alla fine del 1929 in un clima ormai completamente mutato. La politica di nazionalizzazione forzata intrapresa dal fascismo fece tramontare ogni altra ipotesi di integrazione degli "allogeni": liquidazione definitiva delle organizzazioni economiche e culturali slovene, riorganizzazione della scuola, soppressione della stampa non italiana, italianizzazione dei cognomi, misure restrittive per il rilascio di passaporti, controllo e allontanamento del clero filosloveno, reazione violenta per ogni violazione delle nuove norme furono le principali azioni messe in atto dal regime¹⁷.

In ambito artistico si stava imponendo, seppur in modo non uniforme, il sindacato fascista dei pittori e degli scultori con il compito di disciplinare il settore, gerarchizzare le esposizioni e porre un freno alla proteiforme attività delle associazioni locali¹⁸.

Una lettera di Pilon all'amico critico France Mesesnel, del 17 luglio 1927, rende palese la stretta dell'apparato fascista sulla sua possibilità di movimento:

"Negli ultimi tempi io e Spazzapan subiamo pressioni ed esortazioni ad aderire al sindacato degli artisti di Trieste nonché lusinghiere promesse ed ampie garanzie circa l'esposizione autunnale. Ci toccherà probabilmente iscriverci, se ci verrà prospettata la pur minima possibilità di muoverci. Così non è possibile andare avanti ed anche per quanto riguarda il passaporto non possiamo accettare di rimanere incatenati per sempre ad uno stesso luogo. Il proposito di una liquidazione

generale non mi ha ancora abbandonato, ciononostante faccio di tutto per andarmene quanto prima ed il più lontano possibile"¹⁹.

Pilon riuscì ad andarsene definitivamente a Parigi all'inizio del 1930, non prima però di aver partecipato alla *Seconda esposizione goriziana di Belle Arti* nel dicembre dell'anno prima, allestita presso la nuova Casa del balilla di Umberto Cuzzi e organizzata dalla sezione provinciale del sindacato fascista degli artisti della Venezia Giulia. Evidentemente aveva deciso di aderire al sindacato per potervi esporre e figurare anche come membro del consiglio direttivo presieduto da Edgardo Sambo. L'offerta complessiva della mostra era assai simile alla precedente, pur cambiando molti interpreti, e ambiva a dare rappresentanza alla varietà di espressioni in una terra di confine "dove le stirpi, come il sangue e la mentalità, si incontrano e si confrontano", come ebbe modo di scrivere l'architetto Max Fabiani per difendere le scelte di ordinamento dalle critiche²⁰. Tuttavia si notavano le assenze di Ciargo, che aveva abbandonato Gorizia alla fine del 1925, poco dopo la sua mostra personale presso il Circolo, e di Spazzapan, che aveva raggiunto Cuzzi a Torino già nella primavera nel 1928. Unico superstite della triade avanguardista italo-slovena era appunto Pilon, il cui anti-impressionismo fu ricondotto a una matrice italiana, con l'accostamento alla "sodezza" di Soffici e ai modi del gruppo di "Valori plastici"²¹.

La parziale continuità con la prima edizione, pur in un sostanziale ripiegamento moderato, era forse giustificata dalla scelta di affidarne l'ordinamento a Pocarini, in qualità di "fiduciario" provinciale del sindacato fascista, già coinvolto con un ruolo importante nella prima edizione, come si è visto. Tra le novità della mostra spiccavano le sculture di France Gorše, con chiari debiti verso i modi di Ivan Mestrovich²², e le due piccole tele *Interno di cucina* [scheda 1] e *Visione notturna* dell'esordiente Crali, dal linguaggio orientato verso la sintesi cubo-futurista, sinonimo di avanguardia artistica per tutti i giovani desiderosi di emanciparsi dalla tradizione²³.

Pocarini aveva certamente convocato il giovane pittore per dare nuovo slancio al movimento futurista locale, dopo la diaspora degli ultimi anni: egli infatti rivendicava ed esibiva la propria italianità pur provenendo dai territori un tempo asbur-



12.
Tullio Crali
I lottatori (1927)
Collezione privata

13.
Tullio Crali
Volo (1929)
Collezione privata



gici e, per tale ragione, incrociava gli orientamenti politici del regime in merito alla normalizzazione delle terre redente. Nella sua decisione non fu irrilevante il fatto che Crali avesse ottenuto dallo stesso Marinetti (“Caro Futurista, lieto di avervi con noi nella lotta futurista”) la formale comunicazione di accettazione entro le fila del movimento futurista nel giugno del 1929²⁴.

La contemporanea presenza delle opere di Pilon, ultimo reduce dell'avanguardia italo-slovena di inizio anni Venti, e quelle di Crali conferì alla mostra goriziana il valore di un passaggio di consegne all'interno del futurismo giuliano. Il diciannovenne artista di origine dalmata diventava così l'astro nascente del movimento, sebbene egli abbia poi cercato di ridimensionare l'importanza di quell'esordio, scrivendo in anni recenti di aver inviato “due cose mediocri”²⁵, forse perché poco adatte all'immagine di coerente aeropittore che intendeva promuovere di sé [figg. 12-13].

Tutto questo accadeva nello stesso anno in cui si pubblicava il *Manifesto dell'aeropittura* che avrebbe dato nuova linfa al futurismo e segnato in modo indelebile, pur con qualche disorientamento iniziale, la lunga carriera di Crali.

¹ T. CRALI, *Una vita per il futurismo*, in *Crali futurista. Crali Aeropittore*, catalogo a cura di C. REBESCHINI, Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900, 16 dicembre 1994-26 marzo 1995, Electa, Milano, 1994, pp. 144-146.

² Su Menon si veda: C. SARTORI, a cura di, *Qui per me ora blu: una vita per la poesia, 1910-2000. Gian Giacomo Menon*, Kappa Vu, Udine, 2013.

³ M. MASAU DAN, *Il futurismo nei Musei Provinciali di Gorizia*, in *Frontiere d'avanguardia: gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, Gorizia, Palazzo Attens, febbraio-aprile 1985, Provincia, Gorizia, 1985, p. 11.

⁴ A. DELNERI, *Sofronio Pocarini, poeta, scrittore, animatore culturale e le Esposizioni goriziane negli Anni Venti*, in *Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali...* cit., p. 325. Per una ricognizione storiografica sul movimento futurista giuliano si veda: A. CUKA, *Il movimento futurista giuliano: considerazioni sul percorso storiografico di documentazione degli anni Venti e Trenta*, tesi di laurea, relatore V. STRUKELJ, correlatore P. SACCHINI, Università di Parma, 2010-2011.

⁵ G. GIORGI, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, XXVI ciclo, tutor A. DEL PUPPO, Università degli Studi di Udine, 2014-15, pp. 94-95.

⁶ A. DEL PUPPO, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata, 2012, p. 228.

⁷ Cfr. P. ZILLER, *La Venezia Giulia dalla dissoluzione dell'Austria-Ungheria al Regno d'Italia*, in *Friuli e Venezia Giulia. Storia del '900*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia, 1997, pp. 161-182. Per un inquadramento: M. CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, Il Mulino, Bologna, 2007; M. VERGINELLA, *Il confine degli altri. La questione giuliana e la memoria slovena*, Donzelli, Roma, 2008.

⁸ Regio Decreto n. 53 del 18 gennaio 1923; cfr. A.M. VINCI, *1925-1943. Il regime fascista*, Istituto Friulano per la Storia del Movimento di Liberazione, Udine, 2006, pp. 44-45.

⁹ F. MARRI, *Avanguardia, ossigeno per le nostre menti. Le arti figurative e i movimenti d'avanguardia nella Gorizia degli anni venti*, in *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità. Arti figurative*, catalogo della mostra a cura di A. DELNERI, Gorizia, Musei Provinciali, 28 luglio-28 ottobre 2000, Marsilio, Venezia, p. 13.

¹⁰ G. GIORGI, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945...* cit., p. 77.

¹¹ S. TAVANO, *Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia*, in S. FERRARI, *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti di convegno, Forum, Udine, 2012, p. 201.

¹² Cfr. S. TAVANO, *Antonio Morassi*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 3. L'età contemporanea*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, G. BERGAMIN, Forum, Udine, 2011, pp. 2359-2383.

¹³ A. DEL PUPPO, *Modernità e nazione...* cit., p. 230.

¹⁴ V. PILON, *Prva goriška umetnostna razstava (La Prima Mostra d'arte goriziana)*, in "Jutro", 23 maggio 1924 p. 3.

¹⁵ I. REALE, *Dall'internazionale degli artisti di genio all'italianità del novecento: arte a Gorizia tra le due guerre*, in *Il Novecento a Gorizia...* cit., p. 26.

¹⁶ G. GIORGI, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945...* cit., pp. 192-196.

¹⁷ Cfr. A.M. VINCI, *Sentinelle della patria. Il fascismo al confine orientale 1918-1941*, Laterza, Roma-Bari, 2011, pp. 161-168.

¹⁸ D. DE ANGELIS, *Il Sindacato Belle Arti*, Gruppo88 Edizioni, Nettuno (Roma), 1999, pp. 37-44.

¹⁹ I. MISLEJ, *Riscontri sloveni alle vicende artistiche del goriziano*, in *Il Novecento a Gorizia...* cit., p. 43.

²⁰ Cfr. A. DELNERI, *Note sulla vita culturale a Gorizia tra le due guerre*, in *Il Novecento a Gorizia...* cit., p. 12.

²¹ *L'esposizione goriziana di Belle Arti. De Finetti, Pilon-Alla vigilia della chiusura*, in "Il Popolo di Trieste", 23 dicembre 1929, p. 3.

²² MASSIMO DE GRASSI, *Gorizia anni Trenta: tra avanguardia e disincanto*, in *Futurismo Giuliano. Gli anni Trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra, Gorizia, Castello, 28 novembre-28 febbraio 2010, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli (Gorizia), 2009, p. 91.

²³ A. NEGRI, *Pittori del Novecento in Friuli-Venezia Giulia*, Magnus, Udine, 2000, p. 122.

²⁴ Lettera di F. T. [Filippo Tommaso] Marinetti al caro futurista [Crali], 10 giugno 1929, [Cra.1.27], in *Fondo Tullio Crali, Inventario*, a cura di M. DUCI, Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto-Nicolodi, Rovereto, 2008, p. 35.

²⁵ T. Crali, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 148.



Crali e il futurismo triveneto

Tra Trieste e Padova

“L'idro scivolava sulle onde con una velocità sempre crescente. Impressionante per i nostri nervi che non si erano abituati. Avevamo ormai raggiunto i 2000 Km all'ora. Il “6000 HP” rombava, anzi fischiava nelle nostre orecchie una nuova canzone, un nuovo inno alla vita, che sapeva di olio e benzina. Ad un tratto un diga gigantesca si interpose tra noi e il sole e lo oscurò. Un attimo. Un colpo di timone. Balzammo in avanti, in alto oltre la diga, verso la luce, la vera luce. Ecco come diventammo futuristi, io e i miei compagni”.

Questo brano è tratto da *Come diventammo futuristi...*, un articolo poco noto pubblicato presumibilmente nello stesso periodo in cui si tenne la mostra di Gorizia nel 1929 (cfr. *Scritti* n. 1). Dietro la firma “Dinamite” si celavano Crali e Menon, l'amico grazie al quale aveva conosciuto lo stesso Pocarini qualche tempo prima. Il testo aveva una evidente natura programmatica orientata verso le suggestioni dell'aeropittura e concludeva il percorso di adesione al futurismo da parte di Crali, dopo l'affiliazione ufficiale nel movimento, suggellata dal benvenuto di Marinetti, e il debutto espositivo.

L'ingresso di Crali avvenne in una congiuntura particolare per il futurismo giuliano, caratterizzata dal temporaneo riavvicinamento tra Pocarini e il poeta Bruno Sanzin, fondatore assieme a Umberto Martelli del gruppo triestino nel 1922, che garantì un convergente e interessato sostegno sulla sua figura.

Nel passato, tra i due c'era stata tensione per il diverso modo di intendere il futurismo, ma anche per più banali ragioni di affermazione personale. A differenza di Pocarini,



14.
Catalogo della mostra
*Pittura aeropittura
futurista*, Trieste 1931

Sanzin dimostrò sempre totale fedeltà a Marinetti e lo appoggiò anche nelle scelte più controverse, come accadde in occasione del Primo congresso futurista, svoltosi a Milano nel novembre del 1924, quando impose a tutto il movimento di appiattirsi su posizioni apertamente filofasciste. Forte del suo oggettivo primato fondativo, inoltre, Pocarini mal sopportava le ambizioni di Sanzin di proporsi come capo dell'intero futurismo giuliano².

Concretizzatasi alla fine del 1924, a causa del duro libello *Un buon parolibero ed un versaggiatore mancato* di Pocarini contro Sanzin³, la rottura tra i due aveva determinato il rallentamento dell'azione futurista nell'intera area. Come dimostra una lettera di Pocarini a Sanzin del 12 luglio 1927⁴, fu Marinetti a favorire la ricucitura che maturò soltanto all'inizio del nuovo decennio con la mostra *Pittura aeropittura futurista. Arazzi architettura giocattoli* [fig. 14]. Organizzata da Sanzin e allestita presso il Circolo Artistico di Trieste nel marzo del 1931, l'esposizione rappresentò l'inizio di una nuova, seppur breve, fiammata del futurismo giuliano. Dopo quella inaugurale alla Camerata degli artisti di Roma, e quella di Firenze, si trattava della terza mostra in assoluto degli aeropittori, pochi mesi prima del grande lancio nazionale presso la Galleria Pesaro di Milano, del quale si parlerà in seguito. Un appuntamento importante, dunque, nella vicenda futurista del dopoguerra, al quale partecipò anche il giovane Crali con ben quattro opere (*Bombardamento notturno* [fig. 15], *Luci*, *Tango* e *Cutter* [scheda 4]), forse grazie all'interessamento di Pocarini.

Tuttavia, la presenza delle stesse opere alla mostra dei *7 futuristi padovani* di poco precedente [fig. 16], con la sola eccezione di *Stato d'animo galeotto* al posto di *Cutter*, porta a ritenere una condivisione della scelta da parte di Sanzin. Infatti, l'idea di favorire una più ampia collaborazione con il gruppo padovano di Carlo Maria Dormàl era stata molto probabilmente di Sanzin, il quale poteva vantare una radicata rete di relazioni con il mondo futurista italiano, favorita dalla sua ortodossia marinettiana. Unico giuliano presente in quell'occasione, Crali diventò così un punto di riferimento per questo tentativo di aggregazione triveneta che si protrasse per un biennio e che aveva anche il vantaggio di connotare maggiormente in senso italiano le ricerche del confine orientale.



15.
Tullio Crali
**Bombardamento
notturno** (1929-30)
Collezione privata

Nel 1932 Crali fu invitato alla *Prima mostra triveneta d'arte futurista* e successivamente nella sala futurista della terza mostra sindacale triveneta, sempre a Padova. In particolare la prima di queste due esposizioni, curata da Dormal e introdotta da testo lirico *Programma di vita* di Sanzin, riuscì a radunare il principali gruppi futuristi del triveneto, compreso quello veronese guidato da Alfredo Gauro Ambrosi⁵. La Venezia Giulia era rappresentata da Pocarini, Ugo Carà, Maria Lupieri, ma soprattutto da Crali che, con le sue ventidue opere tra olii, tempere e disegni architettonici, fu tra i protagonisti indiscussi di quella esposizione [fig. 17].

Sanzin non limitò la sua azione al rafforzamento del progetto padovano, peraltro destinato al fallimento, ma riuscì ad organizzare a Trieste una seconda mostra futurista di interesse nazionale, dopo quella della primavera del 1931. Allestita presso il Circolo artistico tra il 1 e 17 aprile del 1932, la *Mostra nazionale di fotografia futurista* fu infatti inaugurata dallo stesso Marinetti e impreziosita da una serata futurista in cui si esibì l'aerodanzatrice Giannina Censi [scheda 10, fig. 18] in presenza di cinque aeropitture di Prampolini⁶. Anche in questa



16.
**Catalogo della mostra 7
futuristi padovani**
Padova 1931



17.
Tullio Crali
Motore in panne (1931)
Collezione privata

occasione Crali beneficiò del favore di Sanzin che lo invitò a esporre, per quella sera soltanto, i suoi disegni di architettura e le scenografie, assieme alle “sensazioni aeree” di Pocarini⁷.

Probabilmente, dopo questo appuntamento, qualcosa accadde nei rapporti tra i due perché non ci furono altre occasioni di collaborazione e Crali, nelle sue ricostruzioni postume, è sempre stato piuttosto reticente nel riconoscere meriti all’“amico Sanzin” per questa fase iniziale di carriera⁸. La freddezza con cui, alle fine del 1932, Sanzin difese pubblicamente l’operato della giuria della mostra sindacale triestina che aveva escluso *Lotta d’elementi* di Crali⁹, trova riscontro nel caustico commento manoscritto di quest’ultimo (“Sanzin ignora Crali e Pocarini. È sintomatico”) a un articolo di Sanzin del 1934 dedicato ai venticinque anni di vita del futurismo¹⁰.

La mostra personale del 1931 e il Gruppo universitario fascista

Mentre Sanzin cercava, anche attraverso la vivace figura di Crali, un rilancio di Trieste come polo nazionale dell’azione futurista o, in subordine, una politica espositiva di aggregazione interregionale, Pocarini sembrava più preoccupato di dare continuità al gruppo goriziano dopo la diaspora degli anni precedenti. In questo senso, appare piuttosto istruttivo il modo in cui sfruttò l’occasione del rapido passaggio a Gorizia, concordato con Sanzin, della rassegna futurista triestina della primavera del 1931. Preceduta dalla messa in scena dello spettacolo *Simultanina* di Marinetti la sera del 28 giugno al Teatro Verdi, la mostra presentava un profilo diverso, meno nazionale e più goriziano, pur mantenendo una forte impronta aeropittorica¹¹. Difficile dire se le assenze rispetto a Trieste, tra cui quella di Gerardo Dottori, fossero frutto di contingenze fortuite o di scelta deliberata, ma esse furono compensate dalla imponente personale di ventitré opere di Crali, a tutti gli effetti incoronato erede del futurismo giuliano, perfettamente integrato e privo delle ambiguità culturali e politiche degli anni Venti. Una conferma indiretta di questa investitura la si coglie anche dal modo in cui fu redatto lo smilzo catalogo con due pagine dedicate alla ricostruzione delle attività del gruppo goriziano (la cui nascita era retroda-



18.
Tullio Crali
Aerodanzatrice (1932)
Collezione privata

tata significativamente al 1918), in cui al nome onnipresente di Pocarini si affiancava negli ultimi anni quello di Crali.

L'anno successivo, a luglio, il pittore si presentò con una ancor più debordante personale alla *Mostra giuliana d'arte*. Come era accaduto in precedenza, le sessantasei opere proposte, tra olii, tempere, disegni architettonici e disegni scenografici, offrivano l'immagine di un artista certamente sperimentatore, ma ancora difficilmente inquadrabile. "L'Eco dell'Isonzo", il giornale diretto da Pocarini, pubblicò una dettagliata recensione della mostra di Crali in cui si provava ad analizzare i suoi lavori nei vari ambiti di ricerca, avvicinando le pitture ai modi di Dottori, cogliendo le analogie delle poche aeropitture e delle scenografie con i lavori di Prampolini, indicando l'inevitabile modello di Sant'Elia per i disegni architettonici [scheda 9]. Il recensore, forse lo stesso Pocarini, concludeva la sua riflessione sottolineando come l'artista stesse "ancora tentennando tra varie maniere" e, per quanto si notasse una derivazione dal futurismo, egli non aveva "ancora trovato la sua strada"¹² [*Antologia*].

La mostra era stata organizzata dal Gruppo universitario fascista (Guf) "Guido Resen" di Gorizia, del quale Crali fece parte, in quanto iscritto agli studi economici e commerciali dell'Università di Trieste, dall'anno accademico 1931-32 al 1934-35¹³.

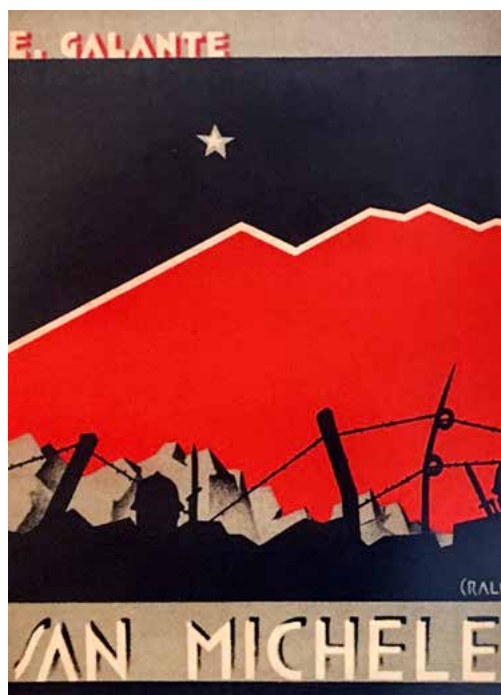
Negli anni precedenti Crali aveva già partecipato a due mostre universitarie organizzate dal Guf di Trieste [scheda 3]. In particolare, la seconda di queste (*Mostra d'arte d'avanguardia*, luglio 1931, curata dal giovane critico Manlio Malabotta), aveva sfidato l'immobilismo espositivo triestino e portato per la prima volta in città artisti come Giorgio De Chirico, Filippo de Pisis, Mario Sironi, Alberto Salietti, Arturo Tosi, Pietro Marussig, Maurice Utrillo¹⁴. Anche il Guf goriziano si proponeva di rilanciare l'attività artistica locale e aveva ottenuto la possibilità di allestire l'esposizione nella "Bottega d'Arte", progettata dall'architetto Luisa Morassi, sorella di Antonio, e inaugurata da meno di un mese¹⁵.

Voluto dalla Prefettura e sostenuto da diverse istituzioni cittadine (Consiglio dell'economia corporativa, Provincia, Istituto per il promovimento delle industrie), questo spazio era stato ideato inizialmente per valorizzare i prodotti dell'artigianato e della piccola industria locali¹⁶. Dopo la prima con-



19.
Enrico Galante
**Gorizia e i campi
della gloria** (1933)
Copertina di Tullio Crali

20.
Enrico Galante
San Michele (1933)
Copertina di Tullio Crali



cessione al Guf si delineò la possibilità di un utilizzo più diversificato della struttura per favorire anche le mostre di pittura e scultura. Una dura presa di posizione di Crali a sostegno di tale prospettiva, dalle colonne dell'organo ufficiale del movimento futurista, provocò la risentita reazione di Luisa Morassi, delegato artistico della "Bottega"¹⁷, ma consentì al Guf e al Sindacato degli artisti, ancora guidato da Pocarini, di avere una maggiore disponibilità di quegli spazi negli anni successivi. Infatti, da quel momento tutte le iniziative delle due organizzazioni fasciste si tennero in quelle sale, a partire dalla terza mostra sindacale provinciale del dicembre 1933, durante la quale Crali espose *Costruzione dell'Impero*, *Il mendicante* e *Ritmi di ballo* [scheda 11] – non certo soggetti aeropittorici – che cominciavano a far breccia anche tra i più ascoltati commentatori, nonostante certe "durezze ed esagerazioni"¹⁸ [Antologia].

Alla fine del 1933 Crali era figura ormai nota in città, non solo per i suoi dipinti, ma anche per la sua attività come illustratore di volumi d'argomento patriottico e di *affiches* per manifestazioni popolari [scheda 14; figg. 19-21]. Inoltre, soltanto pochi mesi prima, in febbraio, era stato nominato membro della Commissione municipale alle opere pubbliche e al pubblico ornato¹⁹. Era questo certamente un riconoscimento importante per il giovane futurista, sostenitore di un'architettura modernista ispirata alle tesi di Antonio Sant'Elia, ma forse anche un modo per attenuarne l'estro polemico coinvolgendolo nell'istituzione. Infatti è difficile non mettere in relazione questo incarico con il feroce articolo di Crali contro i nuovi palazzi delle Poste e del Consiglio dell'economia, pubblicato pochi mesi prima (cfr. *Scritti* n. 2). Nella stessa occasione in cui si era lamentato per la gestione della "Bottega d'arte", aveva infatti definito i due edifici, senza mezze misure:

*"solenni porcherie informi e pesanti, prive di gusto e di bellezza, che vorrebbero essere razionali e sono il non plus ultra della cretinaggine in fatto di edilizia moderna funzionale, che vorrebbero adattare e stilizzare vecchi motivi medioevali senza avvedersi di cadere nella più completa assurdità"*²⁰.

Un'eredità condivisa

La mostra sindacale del dicembre 1933 fu l'ultima organizzata da Pocarini che morì nel mare di Grado il 4 agosto dell'anno successivo. La commozione per la scomparsa del giovane intellettuale futurista si trasformò in un concreto omaggio incoraggiato da alcuni amici. Nel corso del 1935 il Museo della Redenzione di Gorizia registrò l'ingresso delle donazioni familiari (documenti, dipinti suoi e della sua collezione, tra cui lavori di Crali e Pilon) e dei lavori offerti da artisti che erano stati in contatto con lui. Costituita da una quarantina di opere, l'eterogenea collezione d'arte contemporanea così originata fu allestita in tre nuove sale del museo cittadino, inaugurate il 6 ottobre 1935. Lo sbiadito modernismo complessivo della raccolta incontrò il favore unanime delle autorità fasciste, interessate a ricondurre tutte le esperienze artistiche entro l'alveo nel nazionalismo, ma mortificava forse gli aspetti più sperimentali e meno istituzionali della cultura artistica di Pocarini²¹.

Crali non partecipò a questo omaggio e preferì donare un'opera l'anno seguente, anche per non confondersi con la celebrazione ufficiale, della quale evidentemente non gradiva gli intenti normalizzatori²². La sua scelta fu condivisa dal quasi coetaneo Raoul Cenisi (Česnik), un giovane studente dalmata, trasferitosi a Gorizia nel 1924, che aveva esordito nella già citata *Mostra giuliana d'arte* organizzata dal Guf. La frequentazione con Crali cominciò in quel periodo e molto probabilmente condizionò la sua successiva adesione al gruppo giuliano, che maturò definitivamente dopo la visita della *Mostra della rivoluzione fascista* di Roma, nella primavera del 1933²³.

Nel biennio successivo si consumò la singolare esperienza futurista di Cenisi durante la quale produsse dipinti in cui le dinamiche compenetrazioni tra gli oggetti convivevano con accenti espressionisti e surrealisti, o novecenteschi. Contemporaneamente, Cenisi condivise con Crali e Pocarini le sorti del movimento modernista locale e partecipò attivamente alle iniziative artistiche del Guf goriziano. Tale attività promozionale continuò anche dopo la morte di Pocarini e il suo progressivo allontanamento dal movimento di Marinetti. La mostra, allestita presso la "Bottega d'Arte" nel 1936, sancì



21.
**Gorizia: campi
di battaglia** (1934)
Copertina di Tullio Crali

plasticamente il suo definitivo distacco dal futurismo, evidenti in opere come *Il ritorno* [scheda 47], e l'affrancamento da Crali soprattutto per il diverso modo di intendere la pittura. Infatti, oltre alle opere delle due personali, che lasciavano poco spazio agli altri espositori, valevano le rispettive dichiarazioni programmatiche a marcare una inconciliabile distanza (cfr. *Scritti* n. 3). Per Crali l'arte doveva infatti rappresentare ottimisticamente uno slancio verso la "creazione", una trasfigurazione degli elementi ricavati dalla natura in una "composizione lirica e perciò autonoma"²⁴. Più legato invece alla tensione espressionista, Cenisi sottolineava la faticosa ricerca dell'invenzione artistica come esito di "una scelta particolare di elementi essenzializzati atti ad esprimere il contenuto intimo delle emozioni e quello di ogni consistenza concreta del mondo"²⁵.

Il collante tra l'ansia di superare il contingente di Crali e le inquietudini interiori di Cenisi non poteva più essere il futurismo, ma il rifiuto della cultura conformista che ritenevano di avere attorno²⁶. Forse per contrastare questa situazione continuarono a collaborare negli anni successivi, sebbene le loro proposte, col passare del tempo molto meno disturbanti, fossero sempre più agevolmente inglobate nella proteiforme organizzazione espositiva e propagandistica del regime.

La mostra del Guf del 1937 fu organizzata da Cenisi senza Crali, impegnato nel servizio militare tra Torino e Rovigo, che però riuscì ad esporre regolarmente. Presentò infatti quattro olii della sua recente produzione ancora in bilico tra temi aeropittorici (*Aerocaccia I e II*) e di altra natura, in questo caso sportiva (*Lotta libera e Lotta greco-romana* [scheda 16]), ispirata non più da Prampolini, bensì da certe soluzioni di Umberto Boccioni. L'anno successivo Crali e Cenisi realizzarono assieme i padiglioni dell'Autarchia e dell'Agricoltura per conto dell'Unione provinciale fascista degli agricoltori, in occasione della Giornata della Redenzione, il 10 agosto 1938²⁷. Pochi giorni più tardi, con il pittore Bruno Seculin, erano al lavoro per ordinare la *Quarta mostra d'arte del Guf*, in collaborazione con Partito nazionale fascista goriziano, allestita nel Palazzo della provincia e non presso la "Bottega d'Arte". Un cambiamento di sede per dare maggior lustro ad una esposizione che si apriva nel "segno fausto" della visita di Mussolini nelle terre redente²⁸. Infatti, la mostra fu inaugu-

rata subito dopo il passaggio del dittatore a Gorizia, il 20 settembre 1938, durante il suo viaggio nel Triveneto a vent'anni dalla fine della guerra²⁹. Ancora una volta Crali monopolizzò gli spazi con ben trentacinque opere tra le quali spiccavano le otto tavole del ciclo *"I Fiori del male" di Baudelaire* e, fuori catalogo, la grande tela *In volo sui campi di battaglia*, oggi presso la Camera di Commercio, Industria e Artigianato di Gorizia, dal chiaro significato celebrativo [schede 17, 20].

Il buon numero di acquisti pubblici³⁰ dimostrava l'attenzione delle istituzioni fasciste locali e anche la crescente notorietà di Crali, avviato al successo dai brillanti esiti di vendita, fatto abbastanza inusuale tra i futuristi, alla recente Biennale di Venezia. Un riconoscimento ufficiale che giungeva alla fine di un percorso cominciato all'inizio del decennio in parallelo con le vicende goriziane.

¹ *Razzi futuristi. Come diventammo futuristi...* di Dinamite [Cra.1.34], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 36. Crali annotò che il testo fu pubblicato a Gorizia nel 1929 su "La Voce dell'Isonzo", ma il quotidiano cessò le pubblicazioni nel 1927. Non c'è traccia dell'articolo su "L'Isonzo", il periodico che gli subentrò, organo del fascio locale e non più diretto da Pocarini. Non è stato possibile trovare l'articolo su "L'Eco dell'Isonzo", come segnalato nell'*Inventario*, anche perché tale periodico, diretto da Pocarini, iniziò le sue pubblicazioni solo alla fine di novembre del 1930, decisamente fuori tempo massimo rispetto alle date segnalate; e comunque l'articolo non è stato rintracciato. Infine, nemmeno lo spoglio del mensile "Squilli Isontini", sempre diretto da Pocarini tra 1928 e 1929, ha dato esiti positivi.

² B. PASSAMANI, *Dall'alcova d'acciaio al Tank ai Macchi 202*, in *Frontiere d'avanguardia...* cit., p. 35. Sui rapporti tra i due si vedano le pagine 42-45.

³ M. SCUDIERO, *Futurismo veneto: un orizzonte allargato*, in *Futurismo veneto*, catalogo della mostra a cura di Id., C. REBESCHINI, Padova, Palazzo del Monte, 24 novembre-31 dicembre 1990, L'editore, Padova, 1990, p. 61.

⁴ MARINO DE GRASSI, *F.T. Marinetti e il Futurismo giuliano, vicende, riviste e libri di un'avanguardia di frontiera 1908-1929*, in *Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana...* cit. p. 293.

⁵ Cfr. B. PASSAMANI, *Dall'alcova d'acciaio al Tank...* cit., p. 44.

⁶ MARINO DE GRASSI, *Sorge l'astro Tullio Crali*, in *Crali e il Futurismo*, catalogo della mostra a cura di Id., Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 23 febbraio-12 maggio 2019, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli (Gorizia), 2019, pp. 43-44.

⁷ *La Mostra fotografica futurista e la serata al Circolo Artistico*, in "Il Piccolo" 1 aprile 1932, p. 3. Cfr. anche *Le manifestazioni futuriste di ieri alla presenza di S. E. Marinetti*, in "Il Piccolo", 2 aprile 1932, p. 3.

⁸ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 150.

⁹ *Lettera aperta di B.G. Sanzin*, in "Futurismo", 16 ottobre 1932 [Cra.1.182], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 51.

¹⁰ B. SANZIN, *Siamo perché saremo*, in "Il Piccolo della Sera" 20 febbraio 1934 p. 3 [Cra.1.298], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 64. Si veda anche la stringata lettera di Crali a Sanzin in *Futuristi in linea* (1990, p. 107): "Caro Sanzin, quanto vorrei scriverti non ti farebbe piacere e quanto vorresti leggere non potrei mai scriverlo, quindi.... Crali che non ti dimentica, vedi?"

¹¹ Cfr. MASSIMO DE GRASSI, *Gorizia anni Trenta: tra avanguardia e disincanto...* cit., pp. 93-94.

¹² [S. POCARINI], *L'Esposizione personale di T. C. Crali*, in "L'Eco dell'Isonzo", 23 luglio 1932, p. 2.

¹³ "Tessera di Riconoscimento". R. Università degli studi economici e commerciali di Trieste, Trieste 8 marzo 1932 [Crali 1.104], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 43.

¹⁴ L. NUOVO, *Manlio Malabotta critico figurativo: regesto degli scritti (1929-1935)*, Società di Minerva, Trieste, 2006, p. 124. Su Malabotta critico, organizzatore e collezionista si veda anche: E. LUCCHESI, *Malabotta e l'arte triestina, dalla critica al collezionismo*, in *Manlio Malabotta e le arti. De Pisis, Martini, Morandi e i grandi maestri triestini*, catalogo della mostra, Trieste, Magazzino delle Idee, 8 dicembre 2013-2 marzo 2014, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2013, pp. 38-45.

¹⁵ Cfr. MASSIMO DE GRASSI, *Gorizia anni Trenta: tra avanguardia e disincanto...* cit., pp. 97-98.

¹⁶ V. GRANSINIGH, *Avanguardia, tradizione, modernità negli anni tra le due guerre a Gorizia. Appunti di gusto, critica e collezionismo*, in *Il Novecento a Gorizia...* cit., p. 39.

¹⁷ [T. C. CRALI], *Futuristizziamo la Provincia (Corrispondenze da Cremona e Gorizia)*, in "Futurismo", 16 ottobre 1932, p. 5; [L. MORASSI], *Polemiche goriziane*, in "Futurismo", 6 novembre 1932, p. 3.

¹⁸ M. FABIANI, *L'esposizione provinciale sindacale di belle arti*, in "L'Eco dell'Isonzo", 16 dicembre 1933, p. 3.

¹⁹ *Riconoscimenti*, ritaglio stampa del 26 febbraio 1933 [1.104], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 56.

²⁰ [T. C. CRALI], *Futuristizziamo la Provincia...* cit.

²¹ Cfr. A. DEL PUPPO, *Una controversa modernità. Origine e destino delle Sale Pocarini*, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, catalogo a cura di A. DELNERI, R. SGUBIN, Vicenza, Terra Ferma, 2007, pp. 30-37.

²² MASSIMO DE GRASSI, *Gorizia anni Trenta: tra avanguardia e disincanto...* cit., p. 101.

²³ M. MASAU DAN, *Raoul Cenisi dal futurismo agli anni Novanta*, Edizioni della Laguna, Monfalcone (Gorizia), 1992, p. 21.

²⁴ T. CRALI, dichiarazione, in *Mostra collettiva*, a cura del Guf, Gorizia, Bottega d'arte, 21-28 Aprile 1936, p. 3.

²⁵ R. CENISI, dichiarazione, in *Mostra collettiva...* cit., p. 5.

²⁶ B. PASSAMANI, *Dall'alcova d'acciaio al Tank ai Macchi 202...* cit., p. 85.

²⁷ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 161; *Giornata della Redenzione*, in "Il Gazzettino", 10 agosto 1938, p. 5.

²⁸ M. BATTISTI, *Premessa*, in *IV Mostra d'arte del Guf di Gorizia*, Gorizia, Palazzo della Provincia, 22 settembre-2 ottobre 1938.

²⁹ *Il duce nelle Venezie*, "Le Tre Venezie", numero monografico, n. 10, ottobre 1938; cfr. P. NICOLOSO, *Mussolini nella Venezia Giulia: indirizzi totalitari a architettura per il fascismo*, in *Torviscosa: esemplarità di un progetto*, Forum, Udine 2003, pp. 13-26.

³⁰ *La chiusura della mostra d'Arte del gruppo universitario*, in "Il Piccolo" 20 ottobre 1938, p. 3. Queste le vendite di Crali: *Epoëa d'Africa* alla Federazione dei fasci di combattimento; *Ore eroiche* all'Amministrazione provinciale; *Sulle orme della gloria* all'Amministrazione comunale di Gorizia.



Dalla parte di Marinetti

Fedeltà al capo

Crali ha sempre riconosciuto a Marinetti un debito di gratitudine incondizionato. Dopo averne ottenuto l'ammissione al movimento nel 1929, Crali come si è visto era riuscito a incontrarlo di persona nel 1931 a Trieste in occasione dell'inaugurazione della mostra futurista, ma in condizioni rese complicate da Sanzin, "sempre geloso verso gli altri futuristi"¹.

Nel corso del decennio il rapporto tra i due si consolidò e assunse i contorni di una vera amicizia, soprattutto dalla seconda metà degli anni Trenta e fino alla morte di Marinetti, avvenuta nel dicembre del 1944². Tuttavia nella fase iniziale di questo legame, durante la quale l'impetuoso Crali cercava una sua dimensione nell'ambito del movimento, si registra un momento delicato nel 1933, riconducibile alle tensioni che attraversavano il futurismo nella sua interezza. Infatti, all'inizio degli anni Trenta, il dissidio latente tra la linea ortodossa marinettiana, in cerca di visibilità presso le istituzioni fasciste nella speranza di diventare l'arte ufficiale del regime, e le frange più intransigenti, contrarie a questa ipotesi, esplose pubblicamente.

A guidare il dissenso fu lo scrittore Emilio Settimelli che, dalle colonne de "L'Impero", condusse una dura campagna anti-normalizzatrice, ottenendo in cambio la prevedibile scomunica nella primavera del 1933³. Nel frattempo era diventato un punto di riferimento dei frondisti, tra i quali c'erano anche i Gruppi Futuristi Indipendenti del pittore Antonio Marasco. Sul numero unico "Supremazia Futurista", pubblicato a Firenze da Marasco nell'aprile del 1933, c'era anche il nome di Crali come referente per il gruppo di Gorizia⁴. Nello stesso

aprile comparve sul periodico “Futurismo”, il nuovo organo ufficiale del movimento diretto dal giornalista Mino Somenzi, un inatteso articolo in cui si ricordava la breve carriera di Crali seguita da una lunga dichiarazione di Marinetti, la prima, sulle sue indiscusse qualità “plastiche e ideologiche”⁵ [*Antologia*]. Se non è una coincidenza, potrebbe trattarsi di una contesa sul nome promettente di Crali, evidentemente ritenuto in bilico tra ortodossia marinettiana e dissenso antisistema. Non ci sono altri elementi per contornare meglio questa circostanza, peraltro verificatasi in un momento di stallo della sua carriera, ma ci sono due lettere a lui destinate che potrebbero far ipotizzare una prudente scelta di neutralità: la prima la scrisse Marasco l’11 agosto 1933 per accogliere la decisione di Crali di non aderire al suo gruppo⁶; la seconda la scrisse Somenzi il 27 settembre successivo per sollecitare, invece, la ripresa della sua collaborazione a “Futurismo”, temendo il suo isolamento⁷.

La situazione all’interno del futurismo andò normalizzandosi a partire dalla seconda metà del 1934 per volontà dello stesso Marinetti, sempre pronto a ricucire strappi specie se provenivano da movimentisti come quelli dei Gruppi indipendenti⁸. Le voci del dissenso erano i periodici segnali di una insofferenza, soprattutto giovanile, verso un movimento sempre più lontano dalle sue caratteristiche originarie. Abbandonati i pregiudizi verso la monarchia, il ribellismo anarcoide, la vocazione libertaria e l’antiborghesismo, il futurismo era entrato progressivamente nell’orbita del potere politico offrendosi velleitariamente come linguaggio pittorico ufficiale del regime, con quanto ne sarebbe conseguito pure in termini di commissioni pubbliche.

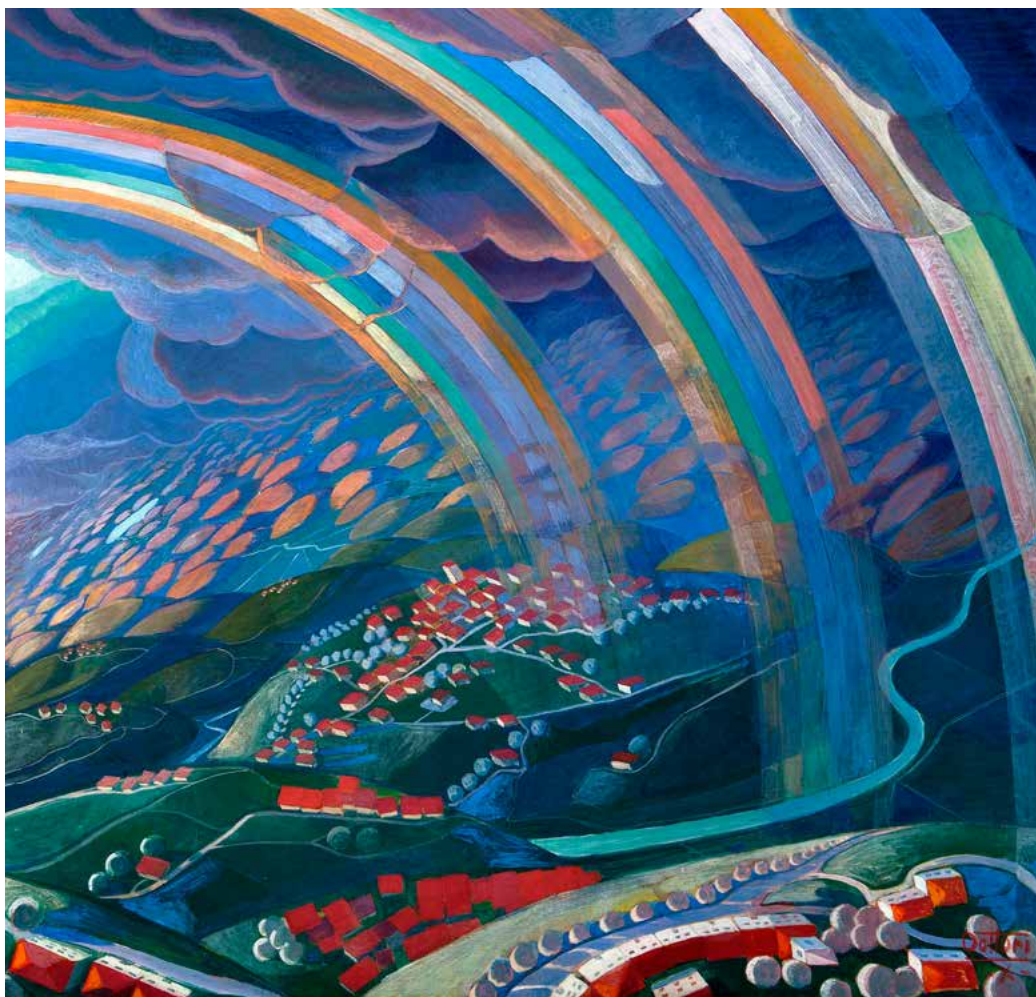
Anche il manifesto dell’aeropittura deve essere letto in questa prospettiva. Alla fine degli anni Venti, Marinetti aveva infatti intuito che l’aviazione offriva gli elementi necessari per la messa in scena di una nuova mitologia della modernità in sintonia anche con alcune linee di sviluppo della politica industriale fascista, di cui si parlerà in seguito. Il suo articolo *Prospettive di volo e aeropittura*, la prima versione del manifesto, fu tempestivamente pubblicato il 22 settembre 1929 sul quotidiano “La Gazzetta del Popolo” di Torino e riprendeva in larga parte intuizioni elaborate l’anno prima da Somenzi in un testo mai pubblicato⁹. Volendo proporre in modo efficace il programma artistico sotteso all’aeropittura, il fondatore non

poteva permettersi di lasciare ad altri la paternità del documento che ne definiva le coordinate. La firma del testo a suo nome avrebbe conferito maggior autorevolezza alla nuova piattaforma perché Marinetti, in quel frangente, godeva di un credito mai prima raggiunto presso le autorità anche in considerazione della recente nomina di accademico d'Italia (marzo 1929), la più alta onorificenza culturale del regime¹⁰.

Marinetti era certo che l'“infinita libertà creatrice” dell'aeropittura rappresentasse il “complementarismo armonioso” della disciplina fascista¹¹, ma non riuscì evidentemente a convincere l'amico Mussolini, poco propenso ad appiattirsi su una sola ipotesi estetica. In compenso il regime garantì scrupolosamente degli spazi riservati al fedele futurismo in tutte le principali esposizioni nazionali, consentendo a Marinetti una discreta libertà d'azione in un contesto sempre più normalizzato entro le maglie del sindacato degli artisti¹².

Aeropittori e aeropitture

Primo testo teorico sulla pittura firmato da Marinetti, il manifesto del 1929 fissava i principi per una pratica pittorica che aveva già maturato quasi un decennio di prove concrete, solo in parte ricordate nel documento. Tra i numerosi quadri di soggetto aereo dipinti nel corso degli anni Venti da artisti futuristi (Roberto Baldessari, Giacomo Balla, Vittorio Corona, Dottori, Giovanni Korompay, Marasco, Prampolini, Tato), Marinetti decise di considerare come prima aeropittura *Prospettive di volo* realizzata dal pittore e aviatore Fedele Azari, con il quale aveva appena pubblicato il *Primo dizionario aereo*. Il dipinto era stato esposto alla Biennale di Venezia del 1926, la prima ad ospitare una sezione futurista, e meglio di altri offriva evidentemente una reinterpretazione del sistema prospettico rinascimentale, pur utilizzando un sintetico linguaggio meccanico¹³. Una scelta forse funzionale a sostenere in modo efficace il primo punto del manifesto che segnalava appunto la necessità di una nuova riflessione sulla prospettiva, seppur tenendo conto delle dimensioni “mutevoli del volo”, con il non dichiarato intento di riallacciarsi alla grande tradizione italiana, ben conscio del significato ideologico e nazionalistico di tale proposito.



24.
Gerardo Dottori
**Paesaggio con tre
arcobaleni visto dall'alto**
[Miracolo di luci
volando] (1932)
Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Moderna
e Contemporanea

Fillia, Prampolini, Tato, Somenzi, oltre a Marinetti), ma anche alcuni documenti programmatici di altri pittori più orientati al “nuovo mondo di realtà cosmiche”, come quello firmato da Prampolini o dal gruppo dei futuristi torinesi capeggiati da Fillia (Luigi Colombo)¹⁵.

La ricerca aeropittorica nel corso degli anni Trenta si svolse tra queste due istanze. La visione aerea e l'idealismo cosmico rappresentavano i poli d'attrazione tra i quali molti futuristi oscillavano con una certa libertà. Lo stesso Crali si spostò da un campo all'altro nel corso del decennio¹⁶, trovando un punto di equilibrio alla fine degli anni Trenta. La visione aerea puntava principalmente a un nuovo rapporto sperimentale con le regole della prospettiva tradizionale, in cui era necessario integrare nella visione le variabili della

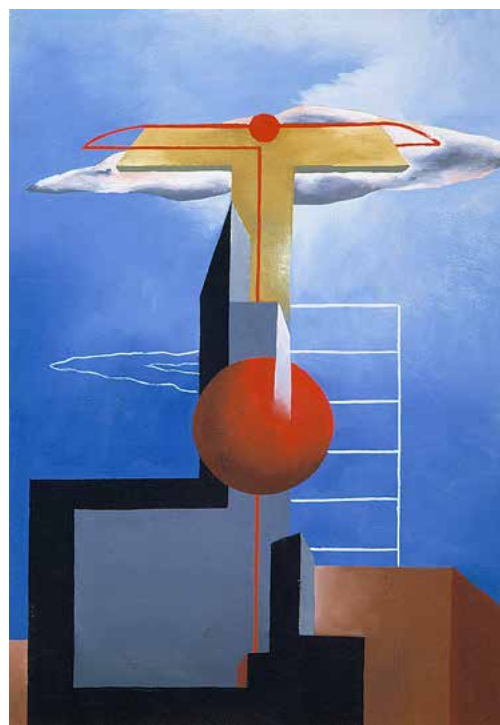


25.
Osvaldo Peruzzi
Aeropittura (1939)
Roma, Galleria d'Arte
Moderna





velocità e delle manovre anche acrobatiche degli aeroplani. La prospettiva tradizionale subiva le alterazioni dovute alla mobilità dello sguardo, alla moltiplicazione incontrollata dei punti di vista, agli effetti atmosferici. Il desiderio di rappresentare il dinamismo poteva condurre il pittore anche a esiti quasi astratti, attraverso innovative distorsioni ottiche o la frantumazione dei dati visivi. D'altra parte non mancarono esempi di dipinti molto più illustrativi, il cui dettagliato realismo mortificava i principi stessi dell'aeropittura. Tra gli artisti di questo filone di ricerca vanno senz'altro ricordati Tato, Benedetta [fig. 23], Dottori [fig. 24], Sante Monachesi, Nello Voltolina, Osvaldo Peruzzi [fig. 25] o Alfredo Gauro Ambrosi che ebbe l'onore di vedere il suo *Il volo su Vienna* (1933) [fig. 26] entrare, primo quadro futurista, nelle collezioni di casa Savoia¹⁷.



26.
Alfredo Gauro Ambrosi
In volo su Vienna (1933)
Roma, Segretariato Generale
della Presidenza
della Repubblica

27.
Fillia (Luigi Colombo)
Aeropittura (1932)
Firenze, Museo
del Novecento

28.
Pippo Oriani
**Divinizzazione dello
spazio** (1931)
Torino, Galleria Civica d'Arte
moderna e Contemporanea



L'idealismo cosmico invece ambiva al superamento della rappresentazione del mondo fisico attraverso immagini che fossero la traduzione dell'esperienza psichica, lo stato d'animo, della conquista dello spazio. La riflessione non era più sui dati esterni della realtà, ma sul modo attraverso il quale l'artista traduceva in immagini gli esiti della sua meditazione. Infatti, Prampolini scriveva che

“gli aspetti della natura, del paesaggio, dell'uomo, condizionati dalla macchina, come gli infiniti suggerimenti plastici che questa ci ha dischiuso, non sono sufficienti a creare un nuovo organismo plastico, se questo non si orienta verso l'analogia plastica, cioè nella metamorfosi nel mistero, tra realtà concreta e realtà astratta”¹⁸.



29.
Enrico Prampolini
Analogia cosmiche (1930)
Venezia, Galleria
Internazionale d'Arte
Moderna di Ca' Pesaro

Era un tipo di ricerca orientata all'astrazione biomorfica, al simbolismo o alla realizzazione di originali visioni oniriche. Tra i principali protagonisti di questa seconda tendenza aeropittorica vanno segnalati in particolare Fillia [fig. 27], Nikolay Diulgheroff, Pippo Oriani [fig. 28], oltre al più volte citato Prampolini¹⁹ [fig. 29], il quale sviluppò le sue riflessioni cosmiche anche nell'ambito del "polimaterismo", teorizzato da Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912: le "interviste con la materia" erano infatti degli assemblaggi di materiali diversi che tendevano a riprodurre l'effetto ottico e la differenziazione morfologica della visione zenitale²⁰.

All'inizio degli anni Trenta, il giovane Crali guardava con molta attenzione alle scelte stilistiche e alle sperimentazioni



30.
Tullio Crali
Ballelica (1932)
Collezione privata



31.
Tullio Crali
Duello aereo (1929)
Collezione privata

di Prampolini [scheda 7, figg. 30-34], il quale sostenne il collega nella fase iniziale di carriera in ambito nazionale: è di fine dicembre 1931 una sua cartolina da Parigi in cui ricordava a Crali di averne messo “in luce” le opere alla recente mostra della Galleria Pesaro di Milano e, pur non potendo far nulla per la prossima Biennale veneziana, lo invitava a preparare qualche dipinto per l’esposizione parigina del marzo successivo²¹.

Le prime esposizioni nazionali e internazionali

Crali partecipò alla mostra di aeropittura della Galleria Pesaro nell’autunno del 1931 con *Rombi d’aria*, che si è voluto recentemente identificare col il piccolo acquerello *Rombi d’Aereo* del 1927 [fig. 35]²², e con *Lussuria aerea*, di forte impronta prampoliniana [scheda 8]. Quest’ultima era poi stata inviata anche a Parigi (con *Forze dell’infinito*, *Motore agonizzante* e *A guardia dei secoli*) per la mostra *Enrico Prampolini et les aereopentres futuristes italiens*, allestita presso la Galerie de la Renaissance nella primavera dell’anno seguente²³.



32.
Tullio Crali
Distruzione e costruzione
(1932) Collezione privata

33.
Tullio Crali
Ali tricolore (1932)
Collezione privata

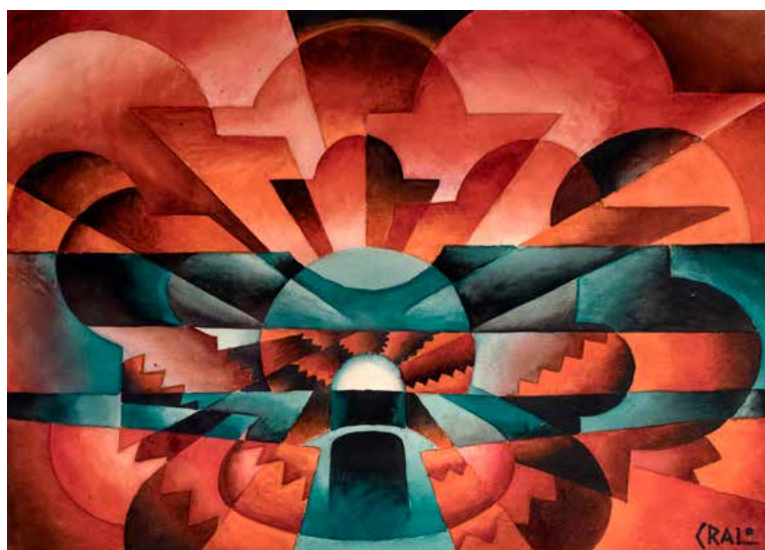
Sebbene fosse la quarta in ordine di tempo (dopo Roma, Firenze e Trieste), la mostra milanese del 1931 rappresentò il vero lancio nazionale dell'aeropittura, come si è detto, per la rappresentatività della selezione degli artisti, per i testi programmatici del catalogo ed anche per la risonanza nazionale della galleria che la ospitava. Infatti, la galleria di Lino Pesaro continuava ad essere, all'inizio degli anni Trenta, tra le realtà espositive private più importanti e note di Milano, il principale centro artistico italiano²⁴.

Dopo aver battezzato il gruppo Novecento di Margherita Sarfatti, all'inizio degli anni Venti, la Galleria Pesaro aveva progressivamente ripreso la propria politica espositiva istituzionale, eclettica e diversificata tra Ottocento e Novecento

34.
Tullio Crali
In alto volo (1929)
Collezione privata



35.
Tullio Crali
Rombi d'aereo (1927)
Collezione privata

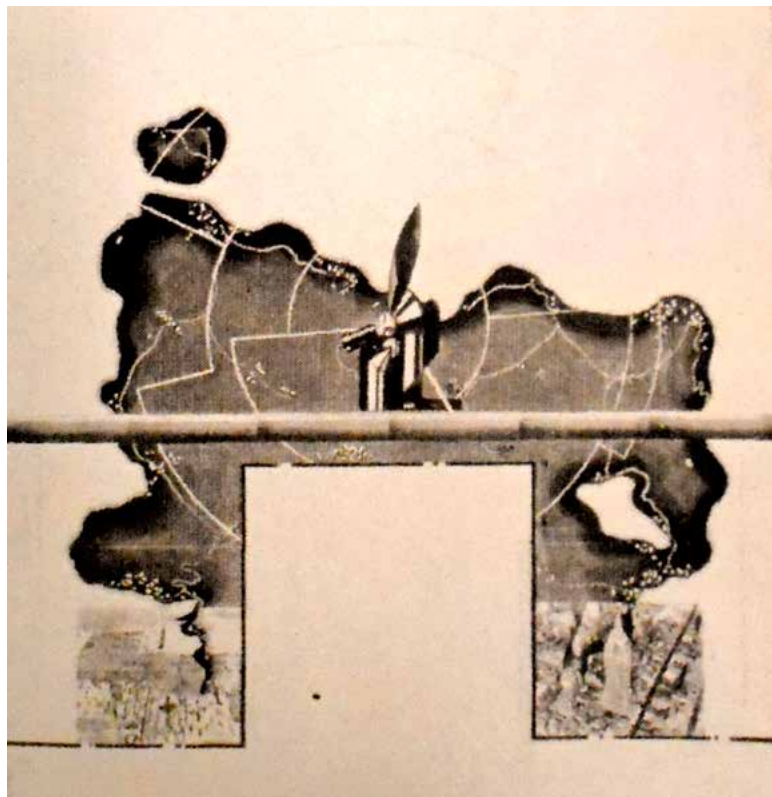


moderato, senza escludere le aste, con grande attenzione alle sollecitazioni del mercato e alle proposte delle grandi mostre nazionali²⁵. Non a caso la sorprendente decisione di ospitare il futurismo maturò in seguito all'esordio del movimento di Marinetti alla Biennale di Venezia, nel 1926, che ne aveva aumentato la visibilità e, in subordine, la platea dei possibili acquirenti.

La prima esposizione futurista in Galleria Pesaro si svolse alla fine del 1927²⁶, seguita da altre (1929, 1930) fino ad arrivare all'evento del 1931, di cui s'è scritto. La parentesi espo-

sitiva futurista presso la galleria si concluse nel 1933, con la mostra omaggio a Boccioni, in occasione delle onoranze nazionali, alla quale partecipò anche Crali con due lavori non propriamente aeropittorici (*Facelli-Salto d'ostacoli* e *Esplicazione Muscolare*). Infine, per festeggiare i venticinque anni del movimento, la Galleria Pesaro organizzò un concorso nazionale per l'elezione dell'"Aeropittore Campione 1934" con temi abbastanza connotati: "Espressione plastica (fisica e psichica) del Duce", "Aeropittura della vita aerea", "Espressione plastica delle forze Fasciste di terra, mare e cielo"²⁷.

Anche l'invito alla mostra di *Plastica murale per l'edilizia fascista* di Genova, alla fine del 1934, fu un segnale importante per il riconoscimento di Crali nel contesto nazionale. L'esposizione era la tempestiva risposta futurista, fortemente orientata al polimaterismo, alle concrete soluzioni di integrazione tra pittura e architettura ideate dal gruppo di artisti coordinati da Mario Sironi alla Quinta Triennale di Milano dell'anno prima²⁸. Crali presentò sei bozzetti pensati per decorare un aeroporto²⁹, proseguendo le sperimentazioni con i



36.
Tullio Crali
**Decorazione plastica
per una Sala Turismo
di un aeroporto**
Bozzetto da *Prima mostra
nazionale di plastica murale per
l'edilizia fascista*, catalogo, 1934



37.
Tullio Crali
Il lavoro e la forza (1940)
Gorizia, Casa del Mutilato
(ex-Casa dell'agricoltura),
particolare



38.
Tullio Crali
Il lavoro e la forza (1940)
Gorizia, Casa del Mutilato
(ex-Casa dell'agricoltura),
particolare

materiali di inizio decennio [fig. 36]. Due anni dopo firmò, con altri quarantacinque colleghi, il manifesto *La plastica murale futurista* in occasione della seconda edizione dell'iniziativa presso i Mercati Traianei di Roma³⁰. Gli studi polimerici presentati dall'artista nelle due occasioni non portarono però a concreti incarichi, in anni piuttosto ricchi di opportunità lavorative grazie alle numerose commissioni pubbliche promosse dal regime. L'unico intervento pittorico pubblico in questa fase iniziale di carriera Crali lo realizzò alla fine del decennio presso la Casa degli agricoltori di Gorizia, in modi abbastanza convenzionali, lontani da ogni ipotesi polimerica e con solo qualche accenno di sintassi futurista [scheda 25; figg. 37-38].

Il momento decisivo per l'inserimento di Crali nel gruppo nazionale degli aeropittori futuristi fu però la prima convocazione alla Biennale di Venezia, da parte di Marinetti, nel 1934. In una sezione caratterizzata dal particolare allestimento delle opere, allineate a nastro lungo le pareti, ideato da Fillia³¹, e dalle tre personali di Dottori, Prampolini e dello stesso Fillia, Crali presentò *La rivoluzione dei mondi*, da lui stesso definito un compromesso tra "volo e astronomia"³². Il "terribile sconvolgimento cosmico" rappresentato, con colori "vibrantissimi" e un forte chiaroscuro³³, palesava ancora una certa aderenza ai temi prampoliniani. Tuttavia, nel dipinto traspariva un'inquietudine verso l'ignoto, abbastanza simile a quella dello

39.
Tullio Crali
I sotterranei (1934)
Collezione privata

stesso Crali alla ricerca di una concreta via d'uscita per la propria tensione creativa. L'insoddisfazione per il risultato ottenuto e probabilmente il senso di estraneità rispetto a quanto dipinto dai colleghi lo convinsero a distruggere il dipinto alla fine della mostra³⁴.

Tutte le opere realizzate in questo frangente rivelano in qualche misura il travaglio di Crali mentre andava distaccandosi dallo stile di Prampolini e recuperava i modi di Boccioni, con scelte tematiche non sempre rispondenti ai precetti dell'aeropittura. Presentato alla Quadriennale d'arte di Roma del 1935, *Uomo e cosmo* [scheda 15] resta ancorato a un soggetto adatto a fare da corona alla grande personale di Prampolini³⁵. Nondimeno il dipinto ha una grammatica compositiva simile ad altri lavori, di poco precedenti, esposti alla Biennale del 1936, che delineavano un'immagine di Crali piuttosto difforme dal modello costruito a posteriori dall'artista. Si tratta dell'opprimente trilogia de *I sommersi*, *I naviganti* e *I volatori* [scheda 13; fig. 39], accostabile a *Uomo e cosmo* anche per l'analoga analisi della condizione umana e del destino dell'uomo, per la scelta di una gamma di colori cupi, con rare e calcolate accensioni sui dettagli da evidenziare, che conferisce un senso drammatico ed oscuro ai dipinti.



¹ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 150.

² Su Marinetti si veda: E. IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti. The artist and his politics*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (NJ), 2015.

³ C. SALARIS, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, pp. 127-129.

⁴ *Nuovi Gruppi Futuristi indipendenti in linea*, in "Supremazia Futurista", numero unico, aprile 1933, p. 3.

⁵ *Il futurista Crali*, in "Futurismo", 9 aprile 1933, p. 3.

⁶ Lettera di Antonio Marasco a Tullio Crali, 11 agosto 1933 [Cra.1.226], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 56.

⁷ Lettera di Mino Somenzi a Tullio Crali, 27 settembre 1933 [Cra.1.230], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 57.

⁸ C. SALARIS, *Artecrazia...* cit., p. 131.

⁹ F.T. MARINETTI, *Prospettive di volo e aeropittura*, in "La Gazzetta del Popolo", 22 settembre 1929, p. 3. Sull'origine e paternità del manifesto cfr. M. DURANTI, *Genesis e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra a cura di E. CRISPOLTI, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio – 22 ottobre 2001, Mazzotta, Milano 2001, pp. 213-221.

¹⁰ G. LISTA, *Gli anni trenta: l'aeropittura*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, catalogo della mostra a cura di ID., A. MASOERO, Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio-7 giugno 2009, Skira, Ginevra-Milano, 2009, p. 238.

¹¹ F.T. MARINETTI, *Prefazione*, in *Mostra futurista*, catalogo della mostra organizzata da A. MARASCO, E. THAYAHT, Firenze, Galleria d'arte Firenze, febbraio 1931. Sui rapporti tra futurismo e fascismo di veda: G. BERGHAUS, *Futurism and Politics. Between Anarchism Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Berghahn Books, Providence-Oxford, 1996, pp. 218-276; C. POGGI, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton University Press, Princeton, 2009; M. CIOLI, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2011.

¹² A. CIBIN, *I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di Venezia (1926-1942)*, tesi di dottorato, ciclo XXVIII, relatore G. DAL CANTON, correlatore G. TOMASELLA, Università di Padova, 2016, p. 111-132.

¹³ G. LISTA, *Fedele Azari, Prospettive di volo, 1926*, [scheda IV.1], in *Futurismo 1909-2009...* cit., p. 91.

¹⁴ F.T. MARINETTI, *L'aeropittura futurista*, in *Mostra futurista di aeropittura (41 aeropittori) e di scenografia mostra personale di Prampolini*, catalogo

della mostra, Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1931, pp. 6-7.

¹⁵ *Mostra futurista di aeropittura...* cit., pp. 11-13; 14-17.

¹⁶ G. LISTA, *L'aeropittura prospettica e mistica di Tullio Crali*, in *Tullio Crali. Vertigini e visioni*, catalogo della mostra a cura di E. BRUNI, S. PAPELLI, Civitanova Marche, Auditorium di Sant'Agostino, Pinacoteca civica "Marco Moretti", 12 luglio-3 novembre 2013, Comune, Civitanova Marche, 2013, p. 21.

¹⁷ *Il volo su Vienna di A. G. Ambrosi acquistato da S.M. il re*, in "Sant'Elia", 15 aprile 1934, p. 2.

¹⁸ E. PRAMPOLINI, [Aeropittura e superamento terrestre], *Mostra futurista di aeropittura...* cit., p. 12.

¹⁹ Cfr. G. LISTA, *Gli anni trenta: l'aeropittura...* cit., pp. 239-243.

²⁰ G. LISTA, *Gli anni trenta: l'aeropittura...* cit., p. 258.

²¹ Cartolina di E. Prampolini a T. Crali, natale 1931 [Crali 1.96], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 42.

²² MARINO DE GRASSI, *Sorge l'astro Tullio Crali...* cit., p. 39.

²³ *Prampolini et les aereopentres futuristes italiens*, Parigi, Galerie de la Renaissance, 2-16 mars 1932. Cfr. F. MONARCHI, *L'esposizione Prampolini e degli Aeropittori futuristi alla "Galerie des Renaissances"*, in "L'Impero", 15 marzo 1932, p. 3.

²⁴ Sulla Galleria Pesaro si veda: A. MADESANI, *La Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, Gallerie Maspes, Milano, 2017.

²⁵ Sul mercato artistico milanese degli anni Trenta si veda: S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna, 2000, pp. 180-252; N. COLOMBO, *Il sistema dell'arte a Milano 1930-40. Pubblico e privato in Milano anni trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra a cura di E. PONTIGGIA, N. COLOMBO, Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004-27 febbraio 2005, Mazzotta, Milano, 2004, pp. 39-65.

²⁶ M. DE SABBATA, *Mostre d'arte a Milano negli anni venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali*, Allemandi, Torino, 2012, pp. 51, 127.

²⁷ *Concorso Nazionale futurista della Galleria Pesaro*, in "Futurismo", 1 Marzo 1934, p. 1.

²⁸ Per le varie questioni relative al muralismo si rimanda ai saggi contenuti in: *Muri ai pittori*, catalogo della mostra a cura di V. FAGONE, G. GINEX, T. SPARAGNI, Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000, Mazzotta, Milano, 1999.

²⁹ Cfr. *Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, Genova, Palazzo Ducale, novembre-dicembre 1934, pp. 34-35.

³⁰ 2^a mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista in Italia e in Africa, Roma, Mercati Traianei, ottobre-novembre 1936, Edizioni futuriste di "Poesia", Roma, 1936, pp. 3-5.

³¹ S. SALVAGNINI, *Arte come vocazione e "arte come non-vocazione"*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno-15 ottobre 1995, Fabbri, Milano, 1995, p. 65 (57-68).

³² T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 156.

³³ T. Crali alla XIX Biennale, in "Piccolo della Sera", 1 giugno 1934, p. 3.

³⁴ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 156.

³⁵ E. CRISPOLTI, *Precedenti, corrispondenze, evoluzione*, in Gino Agnese et al., *I futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano, 2008, p. 24.



Aerei: propaganda, politica, industria

Cercando visibilità

Come anticipato, la proposta futurista dell'aeropittura era nata anche con la concreta finalità di intercettare precise dinamiche politiche e propagandistiche del regime fascista, impegnato a consolidare il proprio consenso all'inizio degli anni Trenta. Pochi giorni prima dell'apertura della mostra presso la Galleria Pesaro di Milano, Marinetti aveva cercato di convincere Mussolini a utilizzare anche i pittori futuristi per esaltare le gesta dell'aviazione italiana, ma soprattutto per sollecitare la partecipazione del ministro dell'Aeronautica, Italo Balbo, all'inaugurazione:

“Ho pregato Italo Balbo di inaugurare la grande mostra di Aeropittura che apriremo il 17 ottobre alla Galleria Pesaro di Milano. Balbo, benché entusiasta dell'idea, mi disse che non si sentiva la competenza artistica necessaria. Data l'importanza di questa manifestazione di trecento aeropitture, mi rivolgo alla tua geniale autorità. Sono convinto che la tua parola deciderà Balbo. Ci tengo anche perché desidero si sappia all'estero la tua volontà novatrice nell'arte”

Il coinvolgimento di Balbo avrebbe conferito un tratto marcatamente promozionale dell'esposizione, oltre ad assicurarle una maggiore visibilità, considerata la notorietà di cui godeva il ministro in quel preciso frangente, seconda solo a quella dello stesso Mussolini. Infatti, Balbo era reduce dall'aver guidato la prima “trasvolata oceanica” di gruppo dall'Italia al Brasile (17 dicembre 1930-15 gennaio 1931) che impegnò dodici idrovolanti e suscitò gran clamore giornalistico². [fig. 40] L'impresa



40.
Cartolina della crociera
aerea Italia-Sud America
(1931)

era stata subito esplicitamente celebrata anche dall'ormai sessantenne maestro futurista Giacomo Balla con *Balbo e i trasvolatori italiani (Celeste metallico aeroplano)*, unica pittura di soggetto aereo della sua produzione, nonostante fosse uno dei firmatari del manifesto. Crali vide l'imponente tavola di quasi tre metri, oggi conservata presso il palazzo dello Stato maggiore dell'Aeronautica, nello studio del pittore qualche tempo dopo³, senza trarne profitto per la sua pittura che ormai guardava altrove.

Durante gli anni del regime, l'aeronautica godette di grande considerazione. La sua promozione permetteva di valorizzare alcuni aspetti eroici impliciti nell'esperienza aviatoria come lo sprezzo del pericolo, lo spirito di sacrificio, la dedizione alla causa che rendevano i piloti figure esemplari di condottieri del popolo, a loro volta guidati da Mussolini. L'aviazione offriva un'immagine moderna e dinamica dell'Italia e del fascismo; con i suoi connotati militari rivoluzionari e accessibili agli stati "giovani" e meno ricchi poteva essere utilizzata per rivendicare una revisione della "gerarchia tra le nazioni"⁴.

La grande popolarità raggiunta da molti piloti, e dall'aeronautica in generale, nel corso degli anni Venti fu merito essenzialmente di Balbo che gestì il ministero dell'Aeronautica a partire dal novembre del 1926, come sottosegretario, e poi dal settembre 1929, come ministro. Balbo riuscì a portare i valori aviatori, tendenzialmente elitari e individualisti, entro gli spazi della cultura di massa grazie a prodezze individuali e collettive di grande risonanza mediatica⁵.

Nella prima fase del suo ministero Balbo proseguì le azioni di promozione attuate dal suo predecessore, il generale Alberto Bonzani: incrementò i viaggi aerei di Mussolini in ambito nazionale, accompagnato da piloti esperti, che gli consentivano i consueti bagni di folla, amplificati dalla stampa giubilante; favorì le imprese internazionali di singoli aviatori, come Arturo Ferrarin, Carlo Del Prete, Francesco De Pinedo, Ernesto Campanelli, anch'essi glorificati dalla "pentarchia giornalistica" (Michele Intaglietta, Adone Nosari, Mario Massai, Ernesto Quadrone, Nello Quilici) al seguito dei *raid* e talvolta coinvolta direttamente in essi⁶.

Successivamente Balbo cercò di superare la dimensione individuale di queste azioni attraverso spedizioni collettive, con il vantaggio, per il regime, di ricondurre l'eroismo solita-

rio entro l'alveo della disciplina di corpo, militare e fascista ad un tempo⁷. Nacque così l'idea delle crociere collettive, la prima delle quali ebbe luogo nei cieli del mar Mediterraneo occidentale (25 maggio-2 giugno 1928), agli ordini di De Pinedo e dello stesso Balbo. L'anno successivo (5 maggio-19 giugno 1929), Balbo da solo guidò uno stormo di trentuno idrovolanti sul mar Mediterraneo orientale, da Taranto a Odessa⁸.

Dopo la trasvolata italo-brasiliana, di cui si è detto, il ministro comandò una flotta di ventiquattro apparecchi diretti a Chicago e New York (1 luglio-12 agosto 1933) per celebrare il decimo anniversario della nascita della Regia Aeronautica [fig. 41]. Il successo mediatico di questa seconda crociera fu straordinario. Anche la prima mostra nazionale di aeropittura di Roma, secondo Crali che vi partecipò, fu organizzata proprio per "onorare" Balbo e i "suoi gloriosi piloti"⁹.

Balbo raggiunse una popolarità tale da oscurare quella dello stesso Mussolini, il quale prima lo nominò maresciallo dell'aria e poi lo sollevò dall'incarico di ministro dell'Aeronautica (6 novembre 1933), a soli tre mesi dall'impresa atlantica, tenendosi il dicastero per sé.

Nata dalla suggestione dell'ultima trasvolata oceanica, a cui era dedicata la sala principale, e inaugurata nel giugno del 1934, l'*Esposizione aeronautica italiana* fu l'epitaffio della politica e della propaganda aviatoria di Balbo. Mussolini visitò la mostra solo quattro mesi dopo la sua apertura, fatto abbastanza inusuale per una manifestazione di rilievo nazionale, forse anche per non avvallare un'immagine dell'aeronautica non più corrispondente al suo volere. Infatti, da quando era lui ministro, tale immagine doveva coincidere con la sua figura di dominatore solitario del mezzo aereo, moltiplicata su tutti i mezzi di comunicazione¹⁰.

Industria aeronautica a Trieste

Naturalmente l'azione di Balbo non si limitò agli aspetti promozionali, peraltro funzionali a plasmare l'identità della nuova forza e ad ampliare il consenso verso il regime, ma riguardò l'intero settore al quale non sempre furono assegnate risorse economiche all'altezza degli ambiziosi programmi governativi per l'arma. In effetti, tra il 1926 e il 1935, Esercito



41.
Cartolina della crociera
aerea del decennale
(1933)



42.
**Cartolina dello scalo
idrovolanti della Sisa a
Portofino, con un Macchi
M 18 a sinistra e un
Cant 10 ter (1926-1933)**
Collezione D'Agostino



43.
**Locandina della linea
aerea commerciale
Torino-Trieste.**
Collezione D'Agostino

44.
**Cartolina della linea
Torino-Trieste nei pressi
del parco del Valentino
di Torino, fine anni Venti.**
Collezione D'Agostino

e Marina furono privilegiati rispetto all'Aeronautica, per la quale fu stanziato costantemente circa il 15% delle spese militari nazionali¹¹. Nonostante i problemi di bilancio, durante il suo settennato aeronautico Balbo riuscì a dare un'organizzazione alla nuova arma: accompagnò la nascita e lo sviluppo delle prime linee civili, favorì l'adeguamento delle infrastrutture, garantì all'industria aeronautica una politica stabile, in grado di distribuire le commesse dello Stato alle poche ditte produttrici, con livelli di utili prestabiliti¹².

Una parte di questa vicenda industriale si svolse tra Trieste e Monfalcone a partire dall'inizio degli anni Venti quando nacque la Società Italiana Servizi Aerei (SISA), la prima società italiana di linee aeree commerciali, e le Officine Aeronautiche, all'interno del Cantiere Navale Triestino, con l'intento di diversificare l'offerta rispetto all'originaria produzione navale nel difficile dopoguerra¹³.

La SISA ebbe origine da una felice intuizione dei fratelli Oscar e Alberto Cosulich, armatori di origine dalmata e proprietari del Cantiere triestino. Inizialmente i Cosulich acquistarono un idrovolante biposto Franco British Aviation a scafo centrale per intrattenere la danarosa clientela del loro complesso alberghiero sulla riva istriana di Portofino, a trenta chilometri da Trieste [fig. 42].

Il successo dei voli li convinse a investire in questo settore e a costituire una nuova società, la SISA appunto (1922), finalizzata a gestire una scuola di volo per idrovolanti, compiere voli turistici e di propaganda, assistere a terra i velivoli





45.
**Cartolina dello scalo
 idrovolanti della Sisa a
 Trieste, con un Cant 22 in
 primo piano, presso riva
 Tre Novembre (1929-30)**
 Collezione D'Agostino



46.
 Riccardo Pollack
Idroscalo, Trieste (1933)
 Collezione D'Agostino

e sviluppare una rete di collegamenti¹⁴. Il sostegno del governo fascista fu decisivo per le sorti dell'impresa. All'inizio del 1923, i Cosulich firmarono un contratto con il Commissariato per l'Aeronautica per istituire una scuola di piloti militari di idrovolanti. Due anni dopo ottennero le sovvenzioni necessarie per attivare le linee commerciali civili Trieste-Torino e Trieste-Zara¹⁵. [figg. 43, 44] Il volo inaugurale della linea Trieste-Torino, primo volo civile in assoluto in Italia, ebbe luogo il 1 aprile 1926 alla presenza di Mussolini, presso la scalo di Pavia¹⁶. Dopo le prime soluzioni provvisorie tra Campo Marzio e Molo Audace, Trieste ebbe il suo scalo ufficiale grazie al moderno complesso dell'Idroscalo progettato da Riccardo Pollack e inaugurato il 24 maggio del 1933¹⁷. [figg. 45-47].



47.
 Riccardo Pollack
Idroscalo, Trieste (1933)
 Collezione D'Agostino

48.
**Idrovolante Cant 22
presso lo scalo di
Lussinpiccolo (1928-33)**
Collezione D'Agostino



49.
**Cartolina dello scalo
idrovolanti della Sisa
a Trieste, con un Cant
22 in primo piano e il
peschereccio Levante
(1929-33)**
Collezione D'Agostino



Durante il primo periodo di attività di volo fu utilizzato l'idrovolante CANT 10¹⁸, ben presto rivelatosi insufficiente ad accontentare in modo adeguato il forte aumento della domanda, a causa dei soli quattro posti a disposizione per i passeggeri. Dal 1928 fu disponibile il CANT 22 [figg. 48, 49], un trimotore progettato dall'ingegnere Raffaele Conflenti, in grado di trasportare fino a undici passeggeri e dunque ideale per rendere più efficiente il servizio anche sulle nuove tratte gestite dalla società: le Trieste-Zara-Ancona-Venezia-Trieste e Trieste-Fiume dal 1928; le Trieste-Fiume-Zara e Trieste-Genova dal 1930; infine la Trieste-Marsiglia e la Trieste-Brindisi dal 1933¹⁹.

Il CANT 10 e il CANT 22 erano idrovolanti realizzati dalle Officine Aeronautiche, nate anch'esse a Monfalcone per iniziativa dei Cosulich, a seguito della fondazione della SISA [figg. 50-52]. Approfittando dei forti investimenti da parte dello Stato, unica vera garanzia per l'attività industriale nel settore, in breve tempo l'azienda dei Cosulich riuscì a ritagliarsi un proprio spazio tra i pochi produttori italiani di aeroplani, altrimenti concentrati tra Torino e Milano-Varese²⁰. Nel corso degli anni le Officine Meccaniche mantennero costantemente una doppia linea produttiva, civile e militare. La prima era principalmente volta a soddisfare le crescenti richieste provenienti dalla SISA, mentre la seconda dipendeva dalle commesse ministeriali, assegnate attraverso complessi bandi concorsuali. Nato da una rielaborazione di un modello Piaggio, il CANT 6 fu il primo modello realizzato in seguito a un concorso per aerosilurante. Il Cantiere monfalconese ottenne un contratto per la produzione di nove esemplari, pur non essendo risultato vincitore, destinati a formare la 191^a Squadriglia del 86° Gruppo della Regia aeronautica, istituito nel settembre del 1926²¹.

Mentre l'attività produttiva delle Officine Aeronautiche proseguì fino alla seconda guerra mondiale [figg. 53, 54], la SISA cessò di esistere verso la metà degli anni Trenta. Infatti, tra maggio e luglio del 1934, pochi mesi dopo la destituzione di Balbo da parte di Mussolini, tre delle quattro compagnie concessionarie dei voli civili (SISA, Aero Espresso e SANA) confluirono nella Società Aerea Mediterranea (SAM), costituita nel 1928, che già nel 1931 aveva assorbito la quarta concessionaria (Transadriatica). Guidata prima da Francesco De Pinedo

e poi da Umberto Klinger, amico personale di Balbo, la SAM cambiò nome in Ala Littoria il 29 settembre 1934²². Ideato da Mussolini, il nuovo nome corrispondeva alla volontà di accentrare la gestione dei voli e, surrettiziamente, di consegnare il potere nelle mani di un solo uomo.

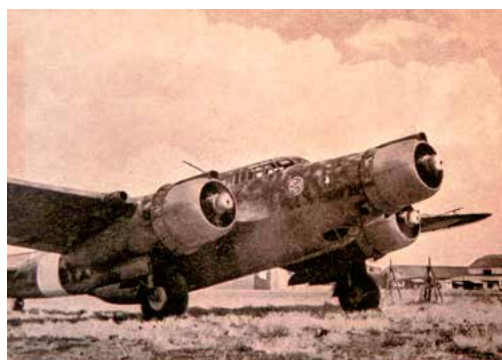


50.
**Il nuovo stabilimento
delle Officine
Aeronautiche di
Monfalcone (1936)**
Collezione D'Agostino



51.
**Una fase di lavorazione
presso le Officine
Aeronautiche
di Monfalcone.**
Collezione D'Agostino

52.
**Fase finale di montaggio
di un Cant 22 presso
le Officine Aeronautiche
di Monfalcone.**
Collezione D'Agostino



53.
**Il Cant Z 1007 bis,
detto "Alcione", durante
la guerra fu utilizzato in
numeroso missioni (Grecia,
Siria, Palestina, Russia).**
Collezione D'Agostino

54.
**Alcuni operai in posa
con un esemplare
di Cant Z 1007 presso
le Officine Aeronautiche
di Monfalcone.**
Collezione D'Agostino



55.
**Piazza dell'Unità d'Italia
di Trieste negli anni Trenta.**
Collezione D'Agostino



56.
**Cartolina dell'Idroscalo
della SISA a Trieste (1933 ca.)**
Collezione D'Agostino



57.
**Un baraccamento presso
l'aeroporto di Merna
(Miren), nei pressi
di Gorizia.**
Collezione D'Agostino

Suggestioni ed esperienze di volo

Trieste e Monfalcone erano dunque luoghi fortemente connotati dalla concreta modernità delle infrastrutture aeree e in grado di sollecitare curiosità ed entusiasmo del giovane Crali. Ancora più incisiva per lui dev'essere stata però la presenza del campo di volo a Merna (Miren), nei pressi di Gorizia [figg. 55-57].

Dalla fine del 1925 il piccolo aeroporto era diventato la sede di una delle tre squadriglie di cui era composto il 63° Gruppo del 21° Stormo di osservazione aerea dell'Aeronautica militare. Le altre due squadriglie del gruppo, inizialmente di stanza a Campoformido (Udine), furono aggregate a Gorizia nel gennaio del 1927 portando un evidente aumento del traffico aereo sulla città²³.

Fu il rombo di quegli aerei da guerra a ridestare in Crali la passione per il volo e a farli diventare i soggetti preferiti dei suoi disegni. Una passione nata altrove e, sempre nel racconto postumo dell'artista, colorata di tinte nazionaliste. Infatti, egli scrisse che tutto ebbe origine durante la sua infanzia quando un piccolo idrovolante ammarò davanti casa sua, negli stessi giorni in cui Gabriele D'Annunzio e i suoi arditi sbarcavano a Zara per rivendicarne l'italianità (14 novembre 1919), due mesi dopo l'impresa fiumana. Negli anni successivi l'interesse per lo spazio, il volo e gli aeroplani fu alimentato e ravvivato da altre suggestioni contingenti. Memorabile era stata l'attraversata atlantica in solitaria e senza scalo di Charles Lindbergh tra 20 e 21 maggio 1927, con atterraggio all'aeroporto Le Bourget, nei pressi di Parigi, così come la lettura di *Astronomie populaire* di Camille Flammarion o l'esperienza diretta del primo volo, a bordo di un piccolo idrovolante nei cieli dell'Istria, forse della stessa SISA, nel 1928²⁴.

Tale volo rimase un fatto isolato per molto tempo e Crali dovette attendere oltre la metà degli anni Trenta per avere una nuova possibilità. Per quanto ne sappiamo, questa occasione gli fu offerta nel 1938 direttamente da Marinetti che, dopo averlo nominato "commesso viaggiatore dell'ideale", riuscì ad ottenere per lui l'autorizzazione al volo gratuito su tutte le linee dell'Ala Littoria²⁵, forse ripagata dal pittore con qualche lavoro promozionale, come la serie di cartoline realizzate in questa fase [figg. 58-59].



58. - 59.
Tullio Crali
Cartoline dell'Ala Littoria,
seconda metà anni trenta

Sfruttando i notevoli risparmi dovuti alla gestione centralizzata e alle mancate sovvenzioni alle società concessionarie, la nuova compagnia nazionale era all'epoca in forte espansione. Nel marzo del 1938 lo stesso colonnello Umberto Klinger, amministratore della società, aveva compiuto il primo volo postale transatlantico, collegando l'Italia a Bahia e Buenos Aires, a bordo di un CANT Z 506 I [fig. 60], realizzato nei Cantieri Triestini (che del 1930 avevano assunto la denominazione di Cantieri Riuniti dell'Adriatico, CRDA). Pochi mesi prima Mario Stoppani aveva testato la rotta atlantica Cadice-Caravellas stabilendo il *record* mondiale di distanza sul percorso, sempre utilizzando un CANT Z 506 I²⁶. Nei primi anni di attività, l'Ala Littoria aveva invece potenziato soprattutto le



60.
Il CANT Z 506 fu utilizzato per voli di linea transcontinentali nella seconda metà degli anni Trenta; a partire dal 1937 fu realizzata anche la versione militare



61.
La formazione del 4° Stormo dell'Aeronautica militare nei pressi dell'aeroporto di Merna (Miren); dal 1938, la 73ª Squadriglia caccia era guidata dal torinese Ernesto Botto, volontario fascista nella guerra civile spagnola

linee dirette verso l'Africa orientale, alla vigilia della guerra contro l'Etiopia. Dopo la proclamazione dell'impero, maggio 1936, la compagnia si dotò di una linea ("Linea dell'Impero") in grado di collegare Roma e Adis Abeba in due giorni e mezzo. La prima tratta Roma-Siracusa-Bengasi, con partenza dall'idroscalo di Ostia, era garantita sempre dai CANT Z 506. Molto probabilmente uno dei primi viaggi di Crali con l'Ala Littoria, subito dopo l'accordo con Klinger, si svolse su questa tratta²⁷. Le suggestioni raccolte durante i voli furono decisive per i dipinti che realizzò da quel momento in poi, ma anche per alcuni componimenti di "aeroparole in libertà", dedicati alle isole native della Dalmazia e all'arcipelago greco delle Cicladi²⁸.

Un'ulteriore opportunità di volo giunse infine da Gorizia, dove Crali era rientrato nel settembre del 1938. Infatti, si può far risalire a quel periodo l'accordo per viaggiare sui caccia di stanza presso l'aeroporto goriziano, nel frattempo arricchitosi di numerose infrastrutture e nuovi gruppi di volo. In particolare, nel settembre del 1931 vi furono trasferiti il 9° Gruppo (Squadriglie 73, 96, 97), da Campoformido, e il 10° Gruppo (Squadriglie 84, 90, 91), da Aviano, che appartenevano al 4° Stormo, costituitosi nel giugno dello stesso anno²⁹ [fig. 61].

Dal 1938, il comandante della 73ª Squadriglia caccia del 4° Stormo era il torinese Ernesto Botto che aveva partecipato come volontario alla guerra civile di Spagna, rimanendo gravemente ferito il 12 ottobre 1937. Nonostante l'amputazione di una parte dell'arto inferiore, per la quale fu soprannominato "gamba di ferro", e forte degli onori tributatigli dal regime fascista, riprese a volare. Crali si accordò con lui per salire sui caccia dell'Aeronautica militare, grazie ai quali ebbe modo di sperimentare il volo acrobatico e le conseguenze visive delle rapide evoluzioni degli aeroplani da guerra che tradusse nei quadri. Forse per ringraziarlo dell'opportunità, Crali gli dedicò la sua mostra personale della primavera del 1940, organizzata in collaborazione con la locale sezione della Reale Unione Nazionale Aeronautica (RUNA). I quadri presentati in quell'occasione erano caratterizzati da paesaggi con "brusche variazioni" che assumevano le prospettive "più ardite, più impensate, più bizzarre" a seconda delle evoluzioni dell'aereo³⁰.

¹ Lettera di F.T. Marinetti a B. Mussolini, Roma, 5 ottobre 1931, Archivio privato, Roma (in C. SALARIS, *Artecrazia...* cit., p. 111).

² M. ISNENGHI, *Italo Balbo, ovvero il volo fascista, in Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale. II. Dall'espansione alla seconda guerra mondiale*, Electa, Milano, 1983, pp. 116-118.

³ Nello studio di Balla a Roma 1932-33 [Cra.1.155], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 49.

⁴ M. DI GIOVANNI, *L'aviazione e i miti del fascismo*, in *L'aeronautica italiana*, a cura di P. FERRARI, Franco Angeli, Milano, 2005, pp. 203-204. Si veda anche il più recente F. ESPOSITO, *Fascism, Aviation and Mythical Modernity*, Palgrave MacMillan, New York, 2015.

⁵ G. ALEGI, *Aeronautica*, in *Dizionario del Fascismo*, I, a cura di S. LUZZATTO, V. DE GRAZIA, Einaudi, Torino, 2002 (2005), p. 12.

⁶ M. ISNENGHI, *Italo Balbo, ovvero il volo fascista...* cit., p. 113.

⁷ E. LEHMANN, *Le ali del potere. La propaganda aeronautica nell'Italia fascista*, UTET, Torino, 2010, p. 104.

⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁹ T. CRALI, *Aeropittura futurista italiana*, Tip. G. Lucchi, Gorizia, p. 3.

¹⁰ Sulle questioni relative alla mostra si veda: O. LANZARINI, «Arte al servizio di un'idea». Il ruolo dell'«Esposizione dell'Aeronautica italiana» (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 14, 2016, pp. 739-786.

¹¹ Cfr. F. MINNITI, *La realtà di un mito: l'industria aeronautica durante il fascismo*, in *L'aeronautica italiana...* cit., pp. 43-68.

¹² G. ALEGI, *Aeronautica...* cit., pp. 11-12.

¹³ Sulla vicenda della cantieristica triestina si veda: G. MELLINATO, *Crescita senza sviluppo. L'economia marittima della Venezia Giulia tra Impero asburgico ed autarchia (1914-1936)*, Consorzio culturale del monfalconese, Gorizia, 2001; ID., a cura di, *Cosulich. Dinastia adriatica*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo del mare, 4 ottobre-1 febbraio 2009, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2008.

¹⁴ C. D'AGOSTINO, R. ROMANO, *La nascita dell'aviazione civile e la S.I.S.A.*, in *Idrovolanti. L'epopea dei Cant tra le due guerre*, a cura di S. OGNIBENE, Cromed, Sarzana (La Spezia), 2016, p. 71.

¹⁵ C. D'AGOSTINO, M. TOMARCHIO, *La prima compagnia aerea commerciale italiana*, Aviani & Aviani editori, Udine, 2007, pp. 17, 39. Sulla relazione tra il fascismo e i Cosulich si veda: A. VINCI, *Sentinelle della patria...* cit., 75-76.

¹⁶ S. MECCHIA, *Le officine aeronautiche*, in *In cantiere. Tecnica, arte, lavoro. Ottant'anni di attività dello Stabilimento di Monfalcone*, a cura di V. Staccioli, 1988, Edizioni della Laguna, Monfalcone, pp. 285-287.

¹⁷ Sull'Idroscalo si veda: G. Scomersi, *Idroscalo*, in *Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, a cura di P. NICOLOSO, F. ROVELLO, MGS Press, Trieste, 2005, pp. 153-154.

¹⁸ L'acronimo CANT significa Cantieri Aeronautici Navali Triestini.

¹⁹ *Idrovolanti. L'epopea dei Cant tra le due guerre...* cit., p. 93.

²⁰ F. MINNITI, *La realtà di un mito...* cit., p. 45.

²¹ C. D'AGOSTINO, R. ROMANO, *Raffale Conflenti e i Cant*, in *Idrovolanti. L'epopea dei Cant tra le due guerre...* cit., pp. 59-60.

²² G. GARELLO, *L'aviazione civile fra le due guerre mondiali*, in *L'aeronautica italiana...* cit., p. 76; sull'Ala littoria si veda: *Le Ali del Littorio - Piccola Storia dell'Aviazione Civile Italiana*, Grafica Bierre, Milano, 2004.

²³ C. D'AGOSTINO, *C'era una volta un campo di volo. Storia dell'aeroporto di Gorizia*, Vittorelli edizioni, Gorizia, 2002, p. 50.

²⁴ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., pp. 143-147.

²⁵ *Ibid.*, p. 160.

²⁶ G. GARELLO, *L'aviazione civile fra le due guerre mondiali...* cit., pp. 77-78.

²⁷ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 160.

²⁸ T. CRALI, *Aeropittura futurista italiana*, Tip. G. Lucchi, Gorizia 1941, pp. 33-36.

²⁹ C. D'AGOSTINO, *C'era una volta un campo di volo...* cit., p. 57.

³⁰ L. GIORNI, *Ispirazione e talento di Tullio Crali in una mostra di aeropittura*, in «Voce fascista», 6 aprile 1940, p. 2.



F. T. MARINETTI

of cars and
aeroplane futurista
Dals

trionfatore della 22^a Biennale
Veneziana - colossale splendente
aeroplane madame della spazio
F. T. Marinetti

“Il più grande aeropittore del momento”

In fase di lancio

*“Crali fra gli artisti italiani e stranieri si può considerare il più grande aeropittore del momento. Ho il piacere di esaltarlo in questa città dove lavora la quale deve essere orgogliosa d’annoverarlo tra i suoi cittadini. La sua coscienza e serietà nel lavoro è una virtù rara nei pittori d’oggi. Mi ha sempre impressionato nelle sue opere la drammaticità dell’espressione la purezza della composizione la straordinaria sensibilità coloristica”*¹.

Con tali parole Marinetti celebrò ufficialmente Crali nella primavera del 1939, in occasione della serata futurista presso il Circolo professionisti ed artisti di Gorizia, organizzata per celebrare il trentesimo anno di fondazione del futurismo².

Il pittore era reduce dalla Biennale di Venezia del 1938, in cui aveva presentato fra l’altro un dipinto come *Incuneandosi nell’abitato* [scheda 19] molto gradito da Marinetti per “lo sviluppo delle forze e dei toni di colore, la fantasmagoria di prospettive e velocità”. In quel momento Crali stava inoltre esponendo opere in grado di incuriosire e commuovere “aviatori a grappoli” alla Quadriennale di Roma del 1939 [Antologia]³.

Tutte le opere scelte per le due importanti manifestazioni nazionali sviluppavano tematiche legate al volo, a differenza di quelle presentate a Venezia nel 1936. La decisa sterzata verso l’aeropittura dipendeva certo dalla sensibilità del pittore per tali soggetti. Nell’estate del 1937, mentre si trovava a Rovigo per il servizio militare, iniziò a lavorare a una serie di dipinti ispirati ai *Fiori del male* di Baudelaire [scheda 17], ma si accorse, dopo averne realizzati otto, che non era la strada



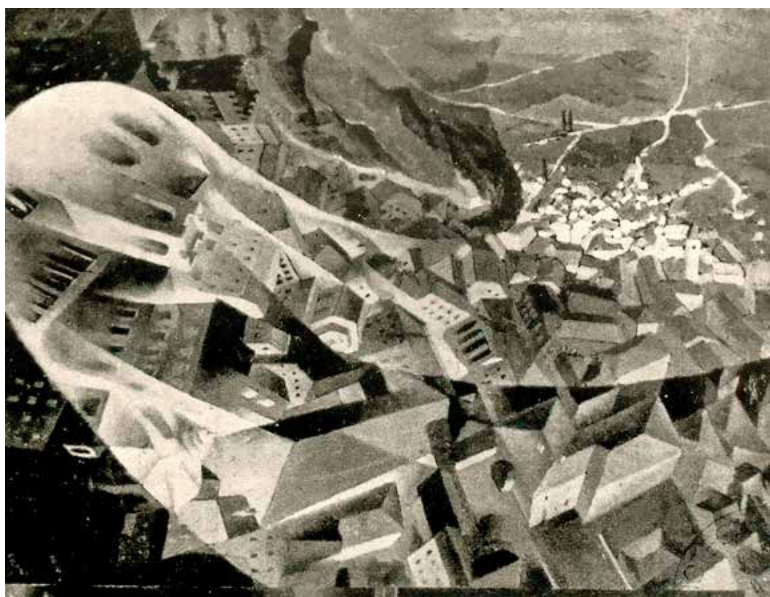
62.
Tullio Crali
Superare le vette
(1938) Padova, Collezione
Fondazione Cassa di
Risparmio di Padova
e Rovigo

giusta e si “disintossicò” tuffandosi “nell’aeropittura e nell’acroazia aerea”, come scrisse anni dopo⁴. Tuttavia in una lettera a Marinetti, scritta nel novembre 1937, Crali non appariva così sicuro e prossimo alla disintossicazione, anzi:

“Presentemente sono dietro a lavorare su soggetti presi da “I Fiori del male” di Baudelaire; è mio proposito fare a Milano una Mostra personale futurista ispirata esclusivamente su Baudelaire. Sarei molto contento se questi quadri potessi prima esporli a Venezia alla Biennale in una saletta o parete del padiglione futurista. Ti sarò grato se risponderai qualcosa in merito e se farai in modo che questa volta io possa presentarmi in modo più completo di quanto non abbia potuto fare nelle altre mostre. Se ci fossero degli ostacoli di carattere materiale o morale e tu non potessi soddisfare questa mia richiesta allora allestirò dei lavori esclusivamente sui temi da te assegnati”⁵.

Non sappiamo come rispose il destinatario, ma le cose andarono diversamente da quanto auspicato dal pittore. La mostra a Milano non ebbe luogo, le opere a cui stava lavorando furono esposte a Gorizia nel settembre 1938, mentre alla Biennale Crali inviò sei tele che certo assecondavano le richieste di Marinetti, come inducono a far credere l’ultima riga della lettera e la possibilità di volo gratuito concordata con l’Ala Littoria, di cui si è detto. Molto probabilmente fu quest’ultimo accordo a sbloccare la situazione e a rendere possibile la svolta di Crali, il quale si convinse in modo definitivo che l’“essenza del volo (altezze velocità mobilità continua esaltazione eroica misticismi negazione del terrestre gioia del proprio Io liberato)” imponesse “l’assoluta necessità di volare”, affinché i quadri realizzassero non una semplice “visione”, ma l’“emozione dei paesaggi celesti terrestri e meccanici”⁶ (cfr. *Scritti* n. 4).

L’entusiasmo di Marinetti per la nuova produzione di Crali esposta a Venezia, certificato poi nella dichiarazione del 1939, non contagiò tuttavia la critica nazionale. Nel diffuso disinteresse verso le opere futuriste, pochi si accorsero delle sue pitture. Il critico rodigino Giuseppe Marchiori scrisse parole severe sul “banale verismo postimpressionista e fotografico” di tutta la sezione aeropittorica (“È inutile salire a mille metri d’altezza, quando non si ha la capacità di creare nelle smisurate altezze della fantasia pura”), salvando il solo



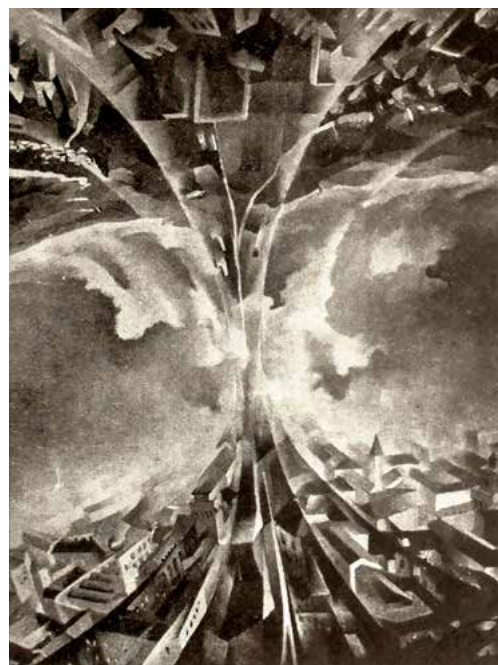
63.
Tullio Crali
Scivolata d'ala
[A foglia morta] (1939)
(da *Aeropittura futurista italiana*, 1941)

Prampolini per le sue astrazioni “ricche di gustose qualità illustrative”⁷. In un quadro complessivo dedicato ai colleghi futuristi, Corrado Forlin sottolineò proprio l’allontanamento di Crali dall’“aeropittura stratosferica cosmica e biochimica” di Prampolini verso una concezione di “visioni dinamiche sintetiche”, assai simile ai modi di Tato, che gli permetteva di essere “più colorato e più comunicativo”⁸.

All’indifferenza della critica non corrispose però quella degli acquirenti privati. Infatti, evento abbastanza raro per un futurista, Crali riuscì a vendere ben tre delle sei opere presentate: *Incuneandosi nell’abitato* fu ceduto al professor Giovanni Pejrone di Torino, mentre *A pieno regime* [scheda 18] e *Superare le vette* [fig. 62] furono acquistati dall’imprenditore rodigino Maffeo Nichetti⁹.

L’inaspettato successo di vendite ebbe forse un peso nella decisione marinettiana di puntare in modo più deciso sul pittore goriziano, offrendogli la possibilità di allestire una mostra personale per l’edizione successiva. Nelle mani di Marinetti, Crali si apprestava a diventare un punto di riferimento dell’aeropittura, ma anche un esempio di pittore autenticamente italiano e sincero interprete dei miti aviatori fascisti da esibire contro le accuse di esterofilia, bolscevismo ed ebraismo che arrivavano, alla fine degli anni Trenta, dalle frange più reazionarie del regime guidate da Roberto Farinacci, Telesio Interlandi e Giovanni Preziosi¹⁰. [figg. 63, 64]

64.
Tullio Crali
Looping [Gran Volta]
(1939)
(da *Aeropittura futurista italiana*, 1941)



Lo stesso Crali partecipò al dibattito che la promulgazione delle leggi antiebraiche, volute da Mussolini nel settembre 1938, aveva riacceso. Per difendere l'italianità del futurismo e più in generale delle espressioni artistiche nazionali, egli non esitò a manifestare il suo antisemitismo in un gruppo di articoli pubblicati sul quindicinale "Vita Isontina" nella primavera del 1939 (cfr. *Scritti* nn. 5-7).

Il "vero anno di cuccagna"

La consacrazione di Crali giunse dunque con la Biennale di Venezia del 1940. Marinetti gli concesse una mostra personale nelle sale riservate ai futuristi che continuavano a essere gestite in modo autonomo rispetto al resto dell'esposizione, ordinata secondo l'indirizzo uniformante perseguito dal segretario generale Antonio Maraini¹¹. Proseguendo con il percorso di revisione stilistica intrapreso dal pittore negli anni precedenti, le quattordici aeropitture esposte evidenziavano, oltre a una tecnica pittorica virtuosistica, una decisa semplificazione compositiva, una maggiore aderenza al dato reale e la significativa riduzione delle linee di forza o di altri elementi riconducibili al dinamismo plastico futurista¹² [fig. 65].

Il buon esito ottenuto si comprende dai commenti critici, nettamente superiori a ogni altra esposizione precedente. Le brevi annotazioni riservate alla selezione futurista si concentrarono prevalentemente sulle sue opere, talvolta considerate come una chiave per interpretare il complessivo indirizzo dei pittori marinettiani. Alessandro De Benedetti, in particolare, sottolineò il "persuasivo decorativismo" di Crali, al quale sembrava si fossero arresi gli "impetuososi futuristi"¹³. Il più attento Ugo Nebbia lo additò come esempio per dimostrare l'adeguamento futurista ai principi della rappresentazione realista che, in un clima di concordia tra le arti perseguito dal regime, lui salutava con favore¹⁴.

Sorprende il giudizio di un pittore come Renato Guttuso che riconobbe, non senza ironia, la rilassante staticità della rassegna futurista, senza "nessuna finta ferocia e soprattutto nessun dinamismo, solo un manierismo a base di spazi azzurri", nella quale i quadri di Crali apparivano degne "decorazioni per una cabina del Nautilus o per l'interno del proiet-

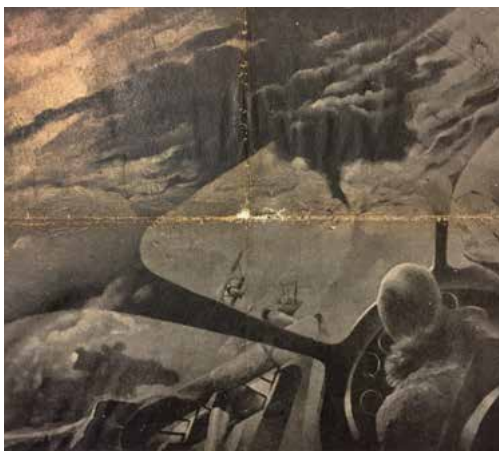
tile passeggiare col pianeta Marte”¹⁵. Inoltre, Guttuso metteva in evidenza la totale assenza degli aspetti drammatici della guerra mondiale in corso nelle opere esposte, nonostante gli ormai pluridecennali proclami bellicisti. Questo secondo aspetto toccava la particolare circostanza in cui si svolse l’esposizione, organizzata mentre la situazione politica europea precipitava verso la guerra, inaugurata un mese prima che l’Italia vi entrasse e proseguita, con comprensibili difficoltà, nei primi mesi del conflitto¹⁶.

Il lungo articolo *Aeropitture di guerra* di Marinetti [*Antologia*], pubblicato sul “Meridiano di Roma” pochi giorni dopo l’inizio delle ostilità per l’Italia, deve essere forse letto in relazione alla necessità di ridefinire il significato della presenza futurista nella mostra dopo questo evento, anche forzando i dati della realtà. In esso Marinetti lodava le opere di molti futuristi, ma soprattutto la “trionfante” personale di Crali “nuova grande vittoria dell’aeropittura italiana primato plastico sopravanzante le pitture estere e primato nella glorificazione aeropittorica della veloce bombardante e mitragliante guerra aerea”¹⁷. Tutto ciò nonostante i suoi lavori, come quelli di molti altri aeropittori, non sviluppassero tematiche esplicitamente belliciste come anche i titoli dimostrano¹⁸.

Al netto delle forzature interpretative di Marinetti e delle attenzioni della critica, la mostra di Crali fu un successo misurabile soprattutto dalle vendite. Qualche tempo dopo, a tal proposito, Ranieri Mario Cossar scrisse che il 1940 fu “vero anno di cuccagna” per il pittore¹⁹. Alcune opere erano state vendute durante la mostra primaverile di Gorizia, a cui si è fatto cenno in precedenza. Ma alla Biennale Crali riuscì a ottenere il primato di vendita di otto dipinti su quattordici esposti, senza acquisti di Stato. Con la sola eccezione di *Prima che si apra il paracadute*, acquistato dai Civici Musei di Udine [scheda 23], gli acquirenti di Crali appartenevano tutti all’alta borghesia imprenditoriale dell’Italia settentrionale. Era un ceto particolarmente sensibile ai processi di modernizzazione promossi dallo stato fascista e attratto da una pittura di ardite soluzioni compositive, d’innegabile abilità tecnica, ma con un solido legame con la tradizione realista. *Sfiorando le città* fu acquistato da Franco Marinotti per la Società Nazionale Industria Applicazioni Viscosa (Snia Viscosa), azienda chimica in forte espansione durante gli anni dell’autarchia



65.
Tullio Crali
Discesa di paracadutisti
(1942)
Roma, Galleria Nazionale
d’Arte Moderna
e Contemporanea



66.
Tullio Crali
**In volo danzato sul
nemico** (1940)
(da *Mediterraneo Futurista*,
1942)



67.
Tullio Crali
**Intercettando
aerosiluranti inglesi**
(1942)
(da *Mediterraneo Futurista*
1942)

che di recente aveva realizzato un nuovo impianto produttivo a Torviscosa (Udine) per ottenere la cellulosa dalla canna gentile. *Seduttore di nuvole* [scheda 24] e *In tuffo sulla città* furono comprati da Bruno Blotto Baldo, imprenditore tessile piemontese (poi sindaco di Biella tra 1951-1960) oltre che aderente alla RUNA. *Decollo*, *Vite orizzontale* e *In vite* furono gli acquisti di Angelo Bestetti, titolare di una azienda di cellule e ricambi aeronautici ad Arcole (Verona). Tra gli acquirenti ci fu anche Giuseppe Volpi che scelse *Calando nel Golfo*. Oltre a essere presidente dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia, Volpi aveva avuto un ruolo di rilievo nella politica fascista negli anni Venti (Ministro delle Finanze dal 1925 e 1928), fu tra i fautori del polo industriale di Porto Marghera e tra i fondatori della Società adriatica di elettricità (SADE)²⁰. Per questa azienda Volpi acquistò un secondo quadro di Crali, *Battaglia danzata di paracadutisti* [scheda 26], in occasione della Biennale del 1942²¹.

Dentro la catastrofe

Nei tre anni successivi, gli eventi bellici influirono in modo evidente sulla vita di Crali e sulla sua produzione. Infatti, mentre la Biennale del 1940 era ancora in corso, fu richiamato alle armi sul confine orientale. Dopo le fasi iniziali del conflitto, Crali fu trasferito all'Ufficio Osservazioni della II Armata presso il castello di Idria (Idrija). In seguito all'aggressione della Jugoslavia da parte delle truppe italiane, all'inizio di aprile del 1941, si trovò in prima linea a Circhina (Cerkno), dove fu protagonista di un'azione di contenimento delle forze jugoslave che gli valse una croce al valore militare. Fu infine trasferito presso il Centro Mascheratori di Udine, alla fine del 1941, agli ordini del colonnello Rocco Silvestri²².

Quest'ultimo trasferimento significò per Crali la ripresa dell'attività artistica. Infatti, mentre era a Udine accolse l'invito del Ministero dell'Aeronautica di frequentare aeroporti e prendere parte a voli militari per poi aderire al concorso di opere ispirate alla guerra bandito per la Biennale del 1942. Il concorso offriva agli artisti la possibilità di dimostrare il loro apporto allo sforzo del popolo italiano per la vittoria²³, ma permetteva anche di fronteggiare le molte assenze dei paesi

stranieri impegnati in guerra contro l'Italia e garantire la totale apertura dei padiglioni (compresi quelli boicottati dai paesi belligeranti), contribuendo così a propagare un'immagine di normalità nonostante il conflitto in corso.

Le opere presentate alla Biennale furono suddivise per soggetto (guerra d'aria, di terra, di mare) e distribuite nei tre padiglioni di Francia (Aeronautica), Inghilterra (Esercito) e Stati Uniti (Marina). Il risultato complessivo fu tuttavia piuttosto deludente, perché l'immagine della guerra che emergeva era abbastanza didascalica e descrittiva, priva di ogni forza evocativa²⁴. Crali partecipò al concorso con *Luci di guerra nel Mediterraneo*, grazie al quale ottenne un premio di cinque-mila lire proveniente dal Ministero della cultura popolare²⁵.

Anche le altre cinque opere di Crali, esposte nella mostra futurista, allestita nel padiglione del Belgio, proponevano soggetti dichiaratamente bellici, e stilisticamente affini alle opere di Tato, a dimostrazione del suo allineamento con le posizioni di Marinetti. Infatti, benché accogliesse entro le proprie fila i pittori astrattisti comaschi (come Manlio Rho e Mario Radice) per difenderli dalle aggressioni antimoderniste della stampa più reazionaria, è abbastanza evidente che il capo del futurismo fosse più interessato a offrire al fascismo una possibile rappresentazione pittorica ufficiale della guerra in corso: "In questa nostra vittoriosa Guerra Multifronte guidata dal genio militare di Benito Mussolini l'aeropittura futurista vince tutta la pittura del formalismo tradizionale pacifista e imbecille ammalato di passato o comodità"²⁶. Così scriveva nella prima pagina della smisurata introduzione alla mostra futurista, in cui riuscì anche a inserire una dichiarazione di Crali coerente con la sua prospettiva: "Occorre purificare con santissime cannonate l'arte che non sa correre incontro alla guerra e rifarla più potente veloce aggressiva aerea scoppiante e temeraria"²⁷. (cfr. *Scritti* n. 8). Nei mesi successivi, ormai saldamente nel gruppo degli "Aeropittori di guerra", Crali espose in diverse mostre romane (*6 aeropittori futuristi di guerra*, Quadriennale d'Arte, *Mostra d'arte aeronautica*), fino ai giorni immediatamente precedenti il tracollo del regime nel luglio 1943²⁸ [figg. 66-69].

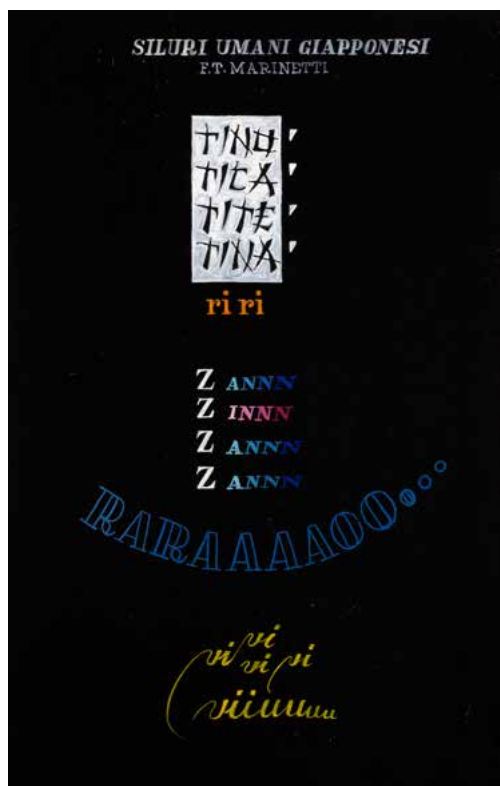
Nonostante gli impegni militari, negli anni di guerra Crali elaborò i suoi principali contributi teorici per il movimento: risalgono intatti a questo periodo *Illusionismo plastico di*



68.
Tullio Crali
Macchi 202 in decollo
(1942)
(da *Mediterraneo Futurista*,
1942)



69.
Tullio Crali
**Cintura di sgancio
in volo** (1943)
Collezione privata



guerra e perfezionamento della terra (1942) e *Manifesto delle parole musicali futuriste, alfabeto in libertà* (*Aeromusica dell'alfabeto in libertà*, 1944) entrambi firmati con Marinetti²⁹.

Il primo testo (cfr. *Scritti* n. 9) era dedicato al mascheramento militare, cioè l'insieme delle tecniche atte ad ingannare l'osservazione aerea e terrestre del nemico, per il quale l'esercito italiano aveva una buona tradizione. Il manifesto fu pubblicato sulla stampa nazionale il 18 luglio 1942 e scritto molto probabilmente il mese precedente. Secondo la plausibile ricostruzione di Giovanni Lista, un ruolo decisivo nella stesura del testo lo ebbe il colonnello Rocco Silvestri, comandante della Sezione Mascheratori della Scuola di addestramento del genio militare di Civitavecchia e grande esperto di mascheramenti, che Crali conobbe a Udine³⁰.

Il *Manifesto delle parole musicali futuriste, alfabeto in libertà* è datato 4 febbraio 1944 (cfr. *Scritti* n. 10), ma restò a lungo inedito. Il testo fu elaborato nei mesi immediatamente precedenti, durante la permanenza veneziana di Marinetti, iniziata dopo aver aderito alla Repubblica sociale italiana, senza tuttavia ricevere la sua ultima revisione. In esso si vaticinava l'imminente rivoluzione linguistica delle "parole musicali" che avrebbe creato una nuova forma di poesia "sgravata dai significati legali e non contaminata dalle traduzioni" e che avrebbe concesso "al nostro piacere primitivo la sua vocalità pura"³¹.

Improvvisamente la guerra spariva dall'orizzonte di Marinetti e Crali, in singolare contraddizione con la tragica congiuntura vissuta allora dall'Italia, spaccata in due e in buona parte occupata dai tedeschi [scheda 27; figg. 70, 71].

70.
Filippo Tommaso Marinetti
Siluri umani giapponesi
(1942)
Collezione privata

71.
Tullio Crali
Treno di notte (1942)
Collezione privata

¹ F. T. MARINETTI, *Crali aeropittore futurista*, in "Vita Isontina", numero unico, 1 aprile 1939.

² C. SALARIS, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, Fondazione Echaurren Salaris-Gli Ori, Roma-Pistoia, 2012, pp. 395-396.

³ F. T. MARINETTI, *Crali aeropittore futurista*... cit.

⁴ T. CRALI, *Una vita per il futurismo*... cit., p. 159.

⁵ Lettera di T. Crali a F.T. Marinetti, Rovigo, 1 novembre 1937, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Filippo Tommaso Marinetti Papers, Box 9, Folder 364 (citata in A. CIBIN, *I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di Venezia*... cit., p. 22).

⁶ T. CRALI, *Aeropittura*, in "Vita Isontina", numero unico, 1 aprile 1939.

⁷ G. MARCHIORI, *La ventunesima Biennale veneziana*, in "Emporium", n. 6, giugno 1938, p. 290.

⁸ C. FORLIN, *Gli aeropittori futuristi italiani alla XXI Biennale di Venezia*, in "Il Veneto sera", 13 giugno 1938, p. 3.

⁹ Lettera della Segreteria delle Biennale a T. Crali, Venezia, 16 settembre 1938, p. 312; lettera di R. Bazzoni a T. Crali, Venezia, 19 ottobre 1938, p. 399, in ASAC, Copialettere, registro 265. (A. CIBIN, *I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di Venezia*... cit., pp. 450-451).

¹⁰ Cfr. C. SALARIS, *Artecrazia*... cit., pp. 185-215.

¹¹ Cfr. M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Mariani*, Forum, Udine, 2006.

¹² A. CIBIN, *I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di Venezia*... cit., p. 193.

¹³ A. BENEDETTI, *Arte nostra alla Biennale di Venezia*, in "Corriere Adriatico", 27 giugno 1940, p. 3.

¹⁴ U. NEBBIA, *La XXII Biennale d'Arte a Venezia*, in "Emporium", n. 7, luglio 1940, p. 7.

¹⁵ R. GUTTUSO, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale*, in "Le Arti", ottobre-novembre 1940, p. 50.

¹⁶ G. TOMASELLA, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova, 2001, pp. 52-57.

¹⁷ F.T. MARINETTI, *Aeropitture di guerra*, in "Meridiano di Roma", 25 giugno 1940, p. 3.

¹⁸ *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, Giardini di Castello, 1 maggio-31 ottobre 1940, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1940, pp. 184-185.

¹⁹ R.M. COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Arti Grafiche Fratelli Cosarini, Pordenone, 1948, p. 438.

²⁰ Per le vendite di Crali nel 1940 si veda: A. CIBIN, *I futuristi alle Esposizioni Biennali Internazionali d'Arte di Venezia*... cit., pp. 227-231.

²¹ Lettera di R. Bazzoni a T. Crali, Venezia, 16 luglio 1942 [Cra.2.340], in *Fondo Tullio Crali, Inventario*... cit., p. 125.

²² T. CRALI, *Una vita per il futurismo*... cit., pp. 166-168. Rispetto a onorificenze si veda: Attestato di onorificenza del Ministero della guerra, 30 novembre 1942 [Cra.2.181]; Dichiarazione integrativa del Ministero della difesa, 16 aprile 1959 [Crali 2. 182], in *Fondo Tullio Crali, Inventario*... cit. p. 106.

²³ *Regolamento per il padiglione delle opere di guerra*, in *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, Giardini di Castello, 21 giugno-20 settembre 1942, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1940, p. 21.

²⁴ G. PONTI, *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*, in "Lo stile", luglio-agosto 1942, p. 108.

²⁵ G. TOMASELLA, *Biennali di guerra*... cit., p. 96. Il quadro fu acquistato dal Ministero dell'Aeronautica (ASAC, Ufficio trasporti, reg. 42, n. 675, 28 agosto 1942).

²⁶ F.T. MARINETTI, *Padiglione del futurismo italiano*, in *XXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*... cit., p. 222.

²⁷ T. CRALI, *Aeropittura futurista italiana*...cit., p. 3.

²⁸ Sugli aeropittori di guerra si veda: C. ADAMS, *L'aeropittura di guerra futurista. Un'altra prospettiva in Visualizzare la guerra*, a cura di M.G. DI MONTE, G. PIERI, S. STORCHI, Mimesis, Milano-Udine, 2016, pp. 81-98.

²⁹ *Manifesti proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, a cura di L. CARUSO, Spes-Salimbeni, Firenze, 1980, nn. 312, 322.

³⁰ G. LISTA, *L'aeropittura prospettiva e mistica di Tullio Crali*...cit., pp. 26-28.

³¹ *Manifesti proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*... cit., n. 322.



Un lungo dopoguerra tra Italia, Francia, Egitto

Momenti difficili

Nel dicembre 1945, Crali dovette difendersi dall'accusa di essere stato un "fervente sostenitore del fascismo", mossagli dalla Commissione epurazione di Gorizia¹. Il suo legame con Marinetti e le collaborazioni con la stampa locale, anche quella più politicamente compromettente, certamente pesarono in questa circostanza: tra 1939 e 1940 aveva disegnato e pubblicato saltuariamente per il quindicinale provinciale "Vita Isontina", di cui si è detto, per "L'Isonzo Agrario", quindicinale dell'Unione provinciale fascista agricoltori di Gorizia e soprattutto per "Voce Fascista", foglio d'ordini della Federazione fascista dell'Isonzo [figg. 72, 73].

Per evitare quattro mesi di sospensione dall'insegnamento (aveva vinto il concorso nel 1940), il pittore scrisse un lungo rendiconto delle sue attività, con particolare riguardo al biennio di occupazione nazista che trascorse in città. Negò ogni contiguità con il regime, sostenendo di non aver avuto ruoli all'interno del Pnf e rivendicò con forza la sua azione patriottica attraverso i Raduni di poesia, "in cui si trattarono gli argomenti più vari dell'arte di tutti i paesi e di tutte le Nazioni senza pregiudizio alcuno e senza alcun riguardo alla politica"². Organizzati tra 1944 e 1945 in autonomia rispetto alle autorità tedesche, i Raduni di poesia non avevano tardato a generare sospetti, non solo tra i nazisti che li attaccarono dalle colonne del "Deutsche Adria-Zeitung". Infatti, tra i commenti anonimi a uno di questi raduni, raccolti in un dattiloscritto conservato nel Fondo Crali, si ritrova anche una critica sulla scelta di declamare poesie di Marinetti, pesantemente colluso con il regime finché fu in vita, e di fare quindi indi-



72.
Tullio Crali
illustrazione (1939)
(da *Isonzo Agrario*)



73.
Tullio Crali
illustrazione (1940)
(da *Voce Fascista*)

rettamente “propaganda fascista repubblicana”³. D'altra parte, Crali stesso sostenne che furono proprio quei Raduni di poesia a causare il suo arresto da parte dei partigiani jugoslavi nei giorni della Liberazione: prigioniero nel castello di Idria, fu rilasciato dopo quaranta giorni in seguito all'accertamento che tale attività aveva natura “esclusivamente artistica e non politica”⁴.

La tensione con la componente cittadina filo-jugoslava, dovette acuirsi nuovamente nel corso del 1946, quando Crali partecipò attivamente alla mobilitazione per l'italianità di Gorizia⁵. Nel dicembre dello stesso anno, a causa di “minacce di persecuzione da parte di elementi slavi”⁶, il pittore decise di trasferirsi in Piemonte, pur continuando a mantenere contatti con la città. Prima di allontanarsene organizzò il premio Dama Bianca, dal nome della taverna che ospitò la competizione in borgo Castello. Non partecipò al concorso di pittura, in quanto giurato, ma presentò la grande tela *Veduta aerea del Castello di Gorizia*⁷, in cui era evidente un deciso allontanamento dalla poetica futurista, pur mantenendo un soggetto aereo [scheda 28].

Tra il 1947 e la fine del 1950 Crali visse prevalentemente nei pressi di Verrua Savoia, sulle colline del Monferrato, da dove “cercò di riprendere le forze, misurarle, fare il punto e riprendere la via, cercando il sereno”. Immerso in tale ambiente, dipinse molti quadri di soggetto figurativo, senza però rinunciare agli stimoli che lo spingevano “a cogliere il movimento delle cose, a smuovere le immagini, ad associare liberamente le forme”, cercando di “tessere un accordo tra futurismo e natura”⁸.

Gli ultimi turbolenti anni avevano profondamente segnato il pittore e la scomparsa di Marinetti rappresentò la perdita di un sicuro punto di riferimento. Per recuperare l'entusiasmo di un tempo e la fiducia negli uomini si accostò alla natura come mai prima gli era capitato di fare. I dipinti di questa fase furono esposti per la prima volta nella mostra personale di Gorizia, presso il Circolo di lettura nell'ottobre 1949 [scheda 29]. Accanto alle sculture di Mario Sartori, questi nuovi lavori, realizzati tra Piemonte, Grado e Carso, offrivano una nuova immagine del pittore dopo la brusca fine della stagione aeropittorica, come notò la critica e l'amico Fulvio Monai in particolare [Antologia]:

“Crali non ha preoccupazione di stile o di scuole, ne prende a prestito forme nelle quali colare la sua sensibilità. È se stesso, chiede esclusivamente al proprio io i suggerimenti, alla propria esperienza i mezzi per tradurre la realtà in immagini pittoriche. Si sa che un artista si giudica dalla ricchezza del suo intervento fantastico nel mondo delle cose, degli «oggetti», e dalla potenza con la quale egli riesce a dissolvere il mondo dei «motivi» e a ricomporlo in un «mondo di immagini». Orbene Crali è artista appunto perché sente la necessità di vincere la materia trasfigurandola, di negarla pur affermandone la necessità. Al di fuori di ogni canone scolastico e di ogni principio aprioristico”.

Il decennio francese

Monai utilizzò quasi le stesse parole a distanza di due anni per la pagina di presentazione dell'artista al *Premio Parigi* di Cortina d'Ampezzo, estate 1951. Aggiunse soltanto tre righe di chiusura per porre l'accento sull'“innato senso costruttivo” dell'artista, in grado di sintetizzare la realtà in “linee essenziali dotate di ritmi architettonici”, intensificati dall'uso modulato del colore¹⁰.

Poche parole per segnalare un cambiamento in atto nella pittura di Crali, iniziato con il trasferimento a Parigi nel 1950, per insegnare disegno e storia dell'arte presso il Liceo italiano “Léonard de Vinci”. A contatto con la realtà parigina, Crali orientò progressivamente la sua pittura verso un'audace geometrizzazione *post-cubista*, prossima all'astrazione, supportata da raffinati e sobri giochi cromatici, senza tuttavia mai perdere di vista il soggetto, quasi sempre legato al mondo del lavoro o della vita domestica¹¹. [figg. 74, 75].

Alcune opere di questo breve momento giunsero in Italia nel 1954, presso la Galleria Montenapoleone di Milano, destando l'attenzione del settantenne Vincenzo Costantini, ma soprattutto del più giovane critico Agnoldomenico Pica che scrisse [*Antologia*]:

“Crali si è finalmente conquistato a se stesso, si è costruito un mondo proprio, non interamente originale forse, ma chiaramente riconoscibile. Non solo, ma la elementarità e la piattezza di un tempo hanno fatto luogo a una meditata e maturata ric-



74.
Tullio Crali
**Structures portuaires-
Nantes** (1954)
Collezione privata



75.
Tullio Crali
Bld du Temple (1956)
Collezione privata



76.
**Tullio Crali tra i graniti
di Ploumanac'h**
(da *Sassintesi*, Milano 1980)

*chezza pittorica, le gratuite violenze cromatiche hanno ceduto la tela a una calcolata compostezza e a un tonalismo accorto, vigilantissimo, che dalla insistenza sui blu, sui grigi, sui neri, sui bianchi composti trae una sua austerità, un suo fascino particolare, un poco freddo e staccato*¹².

Un nuovo mondo pittorico costruito da Crali con paziente lavoro quotidiano, in cui l'esercizio del disegno fu essenziale. Appena giunto a Parigi si era illuso di poterla conoscere attraverso la pittura. Dopo i primi quadri genericamente impressionisti tuttavia si rese conto che per avvicinarsi al "dramma esistenziale" della città, avrebbe dovuto "girare come un vagabondo senza meta guardando, curiosando, affrontando disagi e sorprese per fissare sulla carta quanto vive e muore" in questa metropoli. Iniziò così un lungo tirocinio di disegni realizzati senza preoccupazioni stilistiche, spesso in piedi, per coglierne qualche aspetto particolare: *bistrò*, vecchie insegne, scale, quartieri periferici, persone emarginate, ma non monumenti e *boulevard*¹³ [scheda 31].

Mentre tutto questo accadeva, Crali cominciò a percorrere le coste della Normandia e della Bretagna, i cui caratteri primordiali alimentarono il suo immaginario artistico nella seconda metà del decennio [fig. 76]. La varietà dei sassi raccolti lungo quelle spiagge, assieme alla moglie Ada Savelli e al figlio Massimo, gli suggerì l'idea delle "sassintesi", piccole composizioni di materiali lapidei, mentre l'essenziale paesaggio costiero lo spinse nuovamente verso l'aeropittura, abbandonata alla fine della seconda guerra mondiale.

I sassi raccolti per le "sassintesi" dovevano mantenere il loro carattere peculiare. Non erano previsti interventi diretti da parte dell'artista, il cui compito consisteva nel riconoscere e assecondare le diverse "personalità" dei sassi: quelli "perfetti e puri" meritavano un isolamento per preservarne l'"idea-forma"; le composizioni erano invece organizzate intorno al sasso "più puro", che guidava e coordinava le "funzioni dei più imperfetti" secondo una "necessaria gerarchia" per evitare il livellamento dei valori tipico del mosaico¹⁴ [schede 34, 35; figg. 77-80]. Grazie alle "sassintesi" Crali riannodò il filo spezzato con il futurismo: recuperò le sperimentazioni polimateriche della gioventù, sulla scia dei lavori di Boccioni e Prampolini, e i punti di vista zenitali già utilizzati nelle sue aeropitture



77.
Tullio Crali
Fecondità cosmica (1961)
Padova, Collezione Fondazione
Cassa di Risparmio di Padova
e Rovigo.

degli anni Trenta. Le prime “sassintesi”, per le quali scrisse anche un manifesto (cfr. *Scritti* n. 11), furono esposte a Milano nel 1961, quando ormai Crali era rientrato in Italia. Queste opere furono accolte con interesse da Lucio Fontana, Bruno Munari e Gillo Dorfles, tra gli altri¹⁵. E a distanza di vent’anni dalla loro presentazione, Giuseppe Marchiori poteva riconoscere il “potere” metamorfico di questi sassi: “Non so se vedo bene. Ma le ‘figure’ che Lei ha rivelato sono dei fenomeni prodigiosi, come la grande ondata di Hokusai, che invade la spiaggia, già coperta di ‘sculture’, nate dalla violenza delle acque”¹⁶ [Antologia].



78.
Tullio Crali
Aeropaesaggio in verde
(1960)
Padova, Collezione
Fondazione Cassa di
Risparmio di Padova
e Rovigo.



79.
Tullio Crali
Danzatrice spagnola
(1959-1965)
Padova, Collezione
Fondazione Cassa di
Risparmio di Padova
e Rovigo.



80.
Tullio Crali
Figurina (1955)
Padova, Collezione
Fondazione Cassa di
Risparmio di Padova
e Rovigo.



81.
Tullio Crali
La rada di Camaret
(1957) Collezione privata

Come anticipato, anche il paesaggio costiero bretone contribuì in modo decisivo al riavvicinamento di Crali all'aeropittura [fig. 81]. La nuova maniera, però, non era più imperniata sui miti della velocità e della tecnologia, ma su un più lieto racconto dall'alto di paesaggi rasserenati ed essenziali. Abbandonate le vertiginose prospettive degli anni Trenta, Crali ora sembrava alla ricerca di una continuità spaziale in cui vari punti di vista si fondessero in un'unica sintesi plastica compenetrata da partiture geometriche. Ne risultavano visioni che lasciavano maggiore spazio a “una certa magia, a una certa beatitudine contemplativa, ai filtri e ai ventagli del suggestivo e del meraviglioso”¹⁷.

Seduzioni cosmiche e ritorno alla realtà

Alcune delle nuove aeropitture francesi furono presentate per la prima volta a Trieste, in occasione della personale allestita nella Sala d'arte comunale nel marzo del 1960. Era la prima grande mostra dopo il rientro in Italia e Crali propose qualche opera degli esordi ed una esaustiva campionatura delle opere realizzate in Francia, ma nessuna aeropittura degli anni Trenta [scheda 32]. I numerosi interventi critici furono tuttavia concordi nel sottolineare la continuità dei lavori francesi, con l'esperienza aeropittorica prebellica. Alcuni osservatori notarono la derivazione surrealista in ragione del procedimento compositivo utilizzato¹⁸.

Negli anni successivi Crali accentuò ulteriormente il tratto contemplativo della sua pittura, tralasciando gli aspetti del volo, complice anche il trasferimento in Egitto, dove egli risiedette stabilmente tra 1961 e il 1966 per insegnare pittura presso la Scuola d'arte italiana “Leonardo da Vinci” al Cairo [figg. 82-84].

Nelle sue note autobiografiche, l'artista ha sempre raccontato la contemporanea infatuazione giovanile per il futurismo e per l'antico Egitto il cui apparente contrasto aveva già cercato di ricomporre nel misterioso dipinto *La sfinge* (*A guardia dei secoli*) del 1931. Dal suo punto di vista, ciò che legava questi due mondi opposti era la tendenza a manipolare le concrete manifestazioni del reale. Il futurismo le forzava per andare oltre le effimere apparenze, l'antico Egitto



82.
Tullio Crali
Paesaggio paracadutato
(1964)
Collezione privata

83.
Tullio Crali
Paracadutista+luce
(1965)
Collezione privata

se ne serviva per rappresentare le “forze vive dell’aldilà”¹⁹. I frequenti viaggi in aereo gli permisero di realizzare numerosi schizzi e disegni di questi luoghi silenziosi e prendere coscienza che l’Egitto non era un territorio, ma un limite dove il “cosmico e il terrestre s’incontravano”, e dove tutto era immobile perché “la ragione ‘tempo’ non esiste e la dimensione ‘spazio’ è infinita” [scheda 39]²⁰.

L’esperienza egiziana potrebbe quasi sembrare la necessaria premessa verso la stesura del manifesto *Arte Orbitale* (cfr. *Scritti* n. 12), complice anche la suggestione per lo sbarco sulla luna di Neil Armstrong e Buzz Aldrin il 20 luglio 1969²¹. Ma in realtà in quest’ultimo testo, non vi era traccia dell’esperienza trascendente del deserto quanto piuttosto una rinnovata fiducia dai tratti visionari verso la tecnologia:

“Noi futuristi intuiamo progetti di grandiosi congegni plastici che, in collaborazione con tecnici e scienziati, saranno messi in orbita attorno alla terra. Tutti i ritrovati della tecnica più avanzata saranno utilizzati per scatenare spettacoli plastici luminosi sonori psicologici in gara con arcobaleni galassie comete aurore boreali supernove, programmati e conclusi nella maniera più sorprendente”²².



84.
Tullio Crali
Paesaggio in carlinga
(1966)
Collezione privata



85.
Tullio Crali
Il muro del suono (1974)
Collezione privata

Il pittore non si accontentò di enumerare nove possibili tipologie di opere previste nel futuro dell'arte orbitale (da “interventi di chirurgia celeste per il perfezionamento estetico dell'universo” a “monumenti-faro da porre nei punti di equilibrio gravitazionale”), ma provò concretamente a dare una forma alle sue parole con le *Cosmiche* [scheda 37]. È una serie di disegni monocromi che nelle sue intenzioni non erano soltanto dei giochi di fantasia, ma tentativi di “captare immagini del cosmo in contatto con la nostra civiltà tecnologica”²³.

Dopo quest'ultimo sussulto teorico, in cui esiti concreti non ebbero tuttavia grande riscontro, Crali nel corso degli anni Settanta riprese a dipingere le sue aeropitture e, soprattutto, partecipò attivamente all'opera di progressiva rivalutazione del futurismo (cfr. *Scritti* nn. 13-14; figg. 85-88). L'ultima svolta creativa dell'artista sembra sia da mettere in relazione proprio con questa fase, in particolare con la mostra storica *Futurismo&Futurismi*, allestita a Palazzo Grassi di Venezia nel 1986, che sancì il definitivo recupero storiografico del movimento di Marinetti.



86.
Tullio Crali
Futurismo a Firenze
(1974) Collezione privata

87.
Tullio Crali
Macchine in cielo (1982)
Trieste, Collezione
Fondazione CRTrieste

Nel biennio successivo a questa esposizione, Crali realizzò un gruppo di dipinti dedicati alle Frecce Tricolori, la pattuglia acrobatica dell'Aeronautica militare italiana istituita nel marzo del 1961 con sede a Rivolto, in provincia di Udine [scheda 39]. In tali opere egli rielaborava alcune soluzioni degli anni Trenta, che all'occhio odierno possono sorprendentemente richiamare le realizzazioni di certa architettura decostruzionista di Frank Gehry o Zaha Hadid²⁴.

Come lasciò intendere in una intervista rilasciata a Claudio Rebeschini nel 1990 questi quadri furono dipinti per dimostrare che il futurismo era ancora vivo e per rispondere polemicamente alla sua esclusione da *Futurismo&Futurismi*, a suo dire causata da pregiudizio politico²⁵. Forse per dare un effettivo senso al pregiudizio decise di dedicare uno dei quadri della serie al pilota Ernesto Botto, capo di Stato maggiore durante la Repubblica sociale italiana, da poco scomparso. Crali era fatto così.

SOGNATO DA MILLENNI

SOSPESO SUL VENTO

BOSPINTO DAL DESIDERIO

SEGNATO DALLE ALLODOLLE

CIOIA DI AZZURRO

VIVEVE VOLANDO VELOCI

DELLE STRADE
DELLE CASE
TACCA CASE

88.
Pagine di diario
di Tullio Crali



¹ Lettera di T. Crali al presidente della Commissione di epurazione di Gorizia (G. Testa), 13 dicembre 1945 [Cra.3.237], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 165.

² *Ivi.*

³ Lettera a T. Crali 26 febbraio 1945 [Cra.3.207], *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 162.

⁴ Lettera di T. Crali al presidente della Commissione di epurazione di Gorizia (G. Testa), 13 dicembre 1945 [Cra.3.237], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 165.

⁵ Si veda l'opuscolo commemorativo: G. BELTRAMI, S. FORNASIR, a cura di, *Gorizia le manifestazioni del Marzo 1946. Cinquant'anni dopo*, Comitato celebrativo, Gorizia, 1996. Per un inquadramento: R. WÖRSDÖRFER, *Il confine orientale. Italia e Jugoslavia dal 1919 al 1955*, Il Mulino, Bologna, 2009, in particolare pp. 260-266.

⁶ Lettera del Comitato di liberazione nazionale di Gorizia, 6 ottobre 1947 [Cra.3.252], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 167.

⁷ *Mostra del premio Dama bianca*, in "Messaggero Veneto", 22 ottobre 1946, p. 3.

⁸ T. CRALI, *Nel dopoguerra alla ricerca del sereno*, in *Crali. Nel dopoguerra alla ricerca del sereno. 1944-1952*, Trieste, Galleria Il Tribbio 2, novembre 1981.

⁹ F. MONAI, *Arte senza aggettivi al Circolo di lettura*, in "Le ultime notizie", Trieste, 4 ottobre 1949, p. 3. Su Fulvio Monai si veda: C. GOMISCEK, *Fulvio Monai: uomo e artista nel secondo Novecento goriziano*, tesi di laurea magistrale, relatore A. DEL PUPPO, Università degli Studi di Udine, 2016 (con un carteggio Monai-Crali, tra 1960 e 1975, conservato presso la Biblioteca Statale Isontina di Gorizia).

¹⁰ F. MONAI, *Crali*, in *Premio Parigi 1951*, catalogo della mostra, Cortina, 28 luglio-10 ottobre 1951, Vallerini, Pisa-Roma, 1951, p. 43.

¹¹ M. CALVESI, *Crali aeropittore futurista*, in *Mostra antologica di Tullio Crali*, catalogo della mostra, Trieste, Sala comunale di palazzo Costanzi, 10 luglio-15 agosto 1976, p. 11.

¹² A. PICA, *Il futurismo con Crali approda alla pittura*, in "La Patria", Milano, 9 maggio 1954, p. 3.

¹³ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 187.

¹⁴ T. CRALI, *Sassintesi futuriste. Nota alla 1a mostra di Milano*, in *Sassintesi di Crali*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Minima, 18-30 giugno 1961.

¹⁵ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., pp. 208-209.

¹⁶ Lettera di G. Marchiori a T. Crali, 7 maggio 1980 [Cra.10.279], in *Fondo Tullio Crali, Inventario...* cit., p. 506.

¹⁷ M. CALVESI, *Crali aeropittore futurista...* cit., pp. 11-12.

¹⁸ GIO [D. GIOSEFFI], *Il "futurista" Crali alla Comunale*, in "Il Piccolo", 15 marzo 1960, p. 3.

¹⁹ T. CRALI, *1961-1966 tra Siwa e Palmira*, in *Crali. 1961-1966 tra Siwa e Palmira*, Trieste, Galleria Il Tribbio 2, gennaio 1984.

²⁰ *Ivi.*

²¹ G. LISTA, *L'aeropittura prospettica e mistica di Tullio Crali...* cit., p. 32.

²² T. CRALI, *Arte orbitale, Manifesto futurista*, in *Futurismo veneto. Crali. Aeropittura futurista*, catalogo della mostra a cura di C. REBESCHINI, Padova, Palazzo del Monte, 24 novembre-31 dicembre 1990, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo, Padova, p. 62.

²³ T. CRALI, *Una vita per il futurismo...* cit., p. 227.

²⁴ G. LISTA, *L'aeropittura prospettica e mistica di Tullio Crali...* cit., p. 33.

²⁵ C. REBESCHINI, *Cosa ne pensa Tullio Crali, futurista, nato dove la scabra pietra carsica si tuffa nell'amaro adriatico*, in *Futurismo veneto. Crali. Aeropittura futurista...* cit., p. 9.

Schede delle opere

1	Cucina istriana [Interno di cucina]	96
2	Risveglio di metropoli	98
3	Le forze della curva	100
4	Cutter	104
5	Trilli - sensazione primavera	106
6	Scenosintesi per "Passaggio a livello"	108
7	Intervista col cielo [La conquista dello spazio]	110
8	Lussuria Aerea	112
9	Aeroporto	114
10	Aerodanzatrice I	116
11	Ritmi di ballo	118
12	Bozzetto per costume di scena [Abito scomponibile]	120
13	I sommersi [Siluro pronto...fuori!]	122
14	I campionato interprovinciale radiomotociclistico per giovani fascisti	124
15	Uomo e cosmo	126
16	Lotta greco-romana	128
17	Crepuscolo della sera	130
18	A pieno regime	132
19	Incuneandosi nell'abitato [Tuffo]	134
20	In volo sui campi di battaglia [Pattuglia sull'Isonzo]	136
21	Vite orizzontale	138
22	Città futurista	140
23	Prima che si apra il paracadute [Paracadutista]	142
24	Seduttore di nuvole	144
25	Il lavoro e la forza	146
26	Battaglia danzata di paracadutisti	148
27	Madrigale veneziano	150
28	Veduta aerea del castello di Gorizia [Gorizia da su in sotto]	152
29	Composizione di frutta [Volumi vegetali, Mele]	154
30	L'Atelier	156
31	Paesaggio parigino	158
32	Cap de la Chèvre in Bretagne	160
33	Picchiata, cabrata	162
34	Maternità cosmica	164
35	Aeropaesaggio in rosa	166
36	Terre senza tempo	168
37	Tangenza orbitale	170
38	Crali	172
39	Festa tricolore in cielo	174

Cucina istriana

[Interno di cucina]

Cucina istriana è uno dei primi quadri a olio realizzati da Crali che aveva iniziato a disegnare e dipingere da autodidatta nel 1925, a quindici anni. Il linguaggio pittorico utilizzato è palesemente orientato verso quella sintesi cubo-futurista, tendenzialmente astratta, delineatasi nel corso degli anni Dieci e diventata sinonimo di avanguardia artistica per tutti i giovani desiderosi di emanciparsi dalla tradizione (NEGRI 2000, p. 122). Questa piccola tavola denota già un'attitudine coloristica e una propensione alla schematizzazione compositiva, con il ricorso a linee diagonali per scandire la superficie, che diventeranno tipiche del modo di interpretare la pittura da parte di Crali negli anni immediatamente successivi. L'opera dimostra inoltre tentativi di emulazione dei più titolati maestri futuristi, come nel caso dell'acerba scomposizione del bicchiere in primo piano, memore dei lavori di Umberto Boccioni.

Il pittore si era appropriato di questa ancora incerta grammatica modernista consultando volumi e manifesti futuristi recuperati presso la bottega "vecio Logar", in piazza della Vittoria a Gorizia, ma soprattutto sfogliando il periodico futurista "Noi" che i fratelli Cossar gli fecero conoscere nel corso del 1927. Le illustrazioni della rivista offrivano numerose suggestioni, soprattutto relative ai recenti sviluppi sintetici del futurismo, che misero tuttavia in difficoltà il diciassettenne pittore non ancora pronto per trovare una sua strada tra il "dinamismo plastico di Boccioni, l'astrazione di Balla, il lirismo formale di Prampolini, il meccanicismo di Panaggi e i pupazzi di Depero" (CRALI 1994, pp. 145-146). Oltre a tutto ciò, Crali avrebbe potuto trovare qualche idea anche dal concreto contesto giuliano, come per esempio dai recenti *collage* di Avgust Černigoj, presentati in occasione della I mostra sindacale triestina, negli ultimi mesi del 1927, e fortemente connotati in senso costruttivista.

1927

Olio su cartone, cm 37,5 x 27

Firmato in basso a destra "Crali"

Certo, questo dipinto presenta un soggetto lontano dai temi futuristi e forse per questa ragione Crali, sempre pronto a riaffermare la propria coerenza, non ebbe per esso parole lusinghiere: *Cucina Istriana* e *Visione notturna* erano le "due cose mediocri" (p. 148) che inviò ingenuamente alla *Seconda Esposizione goriziana di Belle Arti*, alla fine del 1929. Allestita nel salone centrale della nuova Casa del balilla, progettata da Umberto Cuzzi, questa mostra è concordemente ritenuta un momento di transizione nella vicenda del modernismo giuliano che ha rappresentato l'inizio di una nuova fase contraddistinta proprio dall'attivismo di Crali, da un più stringente controllo del regime sull'attività espositiva e da una netta chiusura verso gli artisti di origine slovena (DELNERI 2000, p. 11). Infatti la mostra fu organizzata dalla locale sezione del sindacato fascista degli artisti. Tra gli artisti "allogeni" della prima edizione rimaneva il solo Veno Pilon, e questa fu l'occasione in cui il giovane Crali poté debuttare, grazie soprattutto al volere di Sofronio Pocarini, indiscusso animatore del futurismo giuliano e segretario ordinatore dell'esposizione.

Porro & C. s.r.l., Milano

ESPOSIZIONI

Gorizia 1929, n. 8; Trieste 1960; Gorizia 1985, n. 215, p. 151; Rovereto 1994, p. 12.

BIBLIOGRAFIA

NEGRI 2000, p. 141.



Risveglio di metropoli

“**S**barcammo in una città fantastica. Alti grattacieli trapanavano la nebbia che incombeva sopra di essi. Nebbia e fumo di migliaia di navi e fabbriche. Un rumore, un frastuono assordante, un grido simile a una cascata ci scendeva nell'anima, mentre ascendevamo il secondo cono dalle pareti d'acciaio. In quel giorno per la prima volta in vita nostra comprendemmo l'essenza dell'arte, per la prima volta ripudiammo tutto ciò che puzza di tradizionalismo accademico, di fetido convenzionalismo”.

Risveglio di metropoli potrebbe essere una verosimile trasposizione pittorica di questo brano tratto dall'articolo-manifesto *Come diventammo futuristi...* pubblicato nel 1929 (Archivio Crali 1.35, cfr. *Scritti* n. 1). Firmato “Dinamite”, si tratta di un testo scritto dallo stesso Crali, assieme all'a-



1930
Olio su tela, cm 50 x 70
Firmato in basso a destra “Crali 30”

mico poeta Gian Giacomo Menon, che costituì il suo esordio nel mondo futurista (Crali 1994, p. 147).

Crali si cimentò più volte sul tema della città moderna durante questo scorcio iniziale di carriera: dipinse *Aeroplani sulla metropoli* (1926), *Luci della metropoli* (1931) e *Distruzione e costruzione* (1932) caratterizzati da una sintetica definizione delle masse e da uno spiccato sviluppo verticale, lontanamente memore dei disegni architettonici di Antonio Sant'Elia. La città moderna in effetti fu tra i temi più caratterizzanti del futurismo ed ebbe grande fortuna a partire dagli utopici e avveniristici progetti di Sant'Elia negli anni precedenti la prima guerra mondiale. L'immagine della città rappresentata da Crali in *Risveglio di metropoli*, invece, ha poco in comune con le proposte di Sant'Elia: non c'è traccia di prospettiva nelle geometriche forme appiattite che definiscono quest'opera, mentre appare più evidente una qualche parentela con la sintesi formale e cromatica del futurismo “meccanico” degli anni Venti; inoltre, nonostante le verticali dei grattacieli, il dipinto presenta un andamento compositivo orizzontale accentuato dalla fascia di nebbia che lo attraversa nella sezione centrale.

Il quadro fu esposto per la prima volta in occasione della mostra futurista che si tenne a Gorizia, nelle sale del Circolo di lettura, dal 31 maggio al 7 giugno 1931. Si trattava della stessa esposizione tenutasi a Trieste nel marzo precedente con la consistente

Mart, Museo di
Arte Moderna e
Contemporanea di Trento
e Rovereto, MART 372

ESPOSIZIONI

Gorizia 1931, n. 15;
Gorizia 1985, n. 217,
p. 153; Rovereto 1994,
p. 16; Gorizia 2009a,
n. 10, pp. 59, 74;
Rovereto 2016, p. 33.

BIBLIOGRAFIA

DANIELI 1931, p. 2;
SCUDIERO 1988, p. 65;
NEGRI 2000, p. 142; DE
GRASSI 2019, p. 38; *Tullio
Crali* 2010, p. 45.

Tullio Crali, *Aeroplani
sulla metropoli*, 1926.
Collezione privata



aggiunta di lavori di Crali, che presentava ben ventitré opere, voluta dall'organizzatore Pocarini per promuovere anche il giovane concittadino. La sintesi modernista di *Risveglio di metropoli* non passò inosservata. La stampa locale apprezzò l'“ascensionale agitazione del risveglio di una città moderna

nella ripresa della sua vita dinamica” (DANIELI 1931, p. 2) rappresentata in questo quadro che Crali dovette replicare due volte per far fronte alle richieste del pubblico (CRALI 1994, p. 151). Il dipinto fu pubblicato anche sul settimanale “Futurismo”, organo ufficiale del movimento, il 20 novembre 1932.

Le forze della curva

1930
Olio su tela, cm 70 x 90
Firmato in alto a sinistra "Crali 30"

In questo dipinto Crali ha rappresentato un'automobile in piena velocità mentre affronta una curva di un percorso stradale il cui parapetto bianco è ben identificabile lungo l'estremità destra della tela. L'effetto dinamico della composizione è ottenuto attraverso un fascio di linee curve che parte da sopra tale barriera e si apre a ventaglio invadendo rapidamente il primo piano. Sebbene sia caratterizzato da una marcata stilizzazione, resa ancora più decisa dalla scelta di pochi colori utilizzati senza particolari modulazioni, *Le forze della curva* non è un quadro completamente astratto: oltre alla strada e alla linea di orizzonte, sono ancora distinguibili il profilo dell'automobile, deformato a causa della velocità, e le due ruote anteriori ridotte a riccioli neri.

Il dipinto risente palesemente dello stile di Giacomo Balla, il maestro del primo futurismo che, con il manifesto *Ricostru-*

zione futurista dell'universo (1915), aveva aperto nuove prospettive per il movimento negli anni Venti, offrendo un modello visivo della realtà caratterizzato da una forte propensione all'astrazione geometrica. Per realizzare *Le forze della curva*, più che gli spigolosi dipinti degli anni Venti, forse Crali guardò la serie di opere dedicate allo studio della velocità dell'automobile realizzate da Balla tra 1913 e 1914. Anche osservando i disegni preparatori del dipinto, si può notare come Crali cercasse di superare i caratteri fortemente analitici di quelle composizioni, schematiche e ritmate, per giungere a esiti sintetici più confacenti agli sviluppi contemporanei della pittura futurista. Qualche suggerimento formale per raggiungere l'obiettivo forse fu possibile coglierlo dalle illustrazioni di opere di Balla presente in riviste futuriste come "Noi" che l'artista consultava con assiduità dal 1927 (Crali 1994, p. 146).

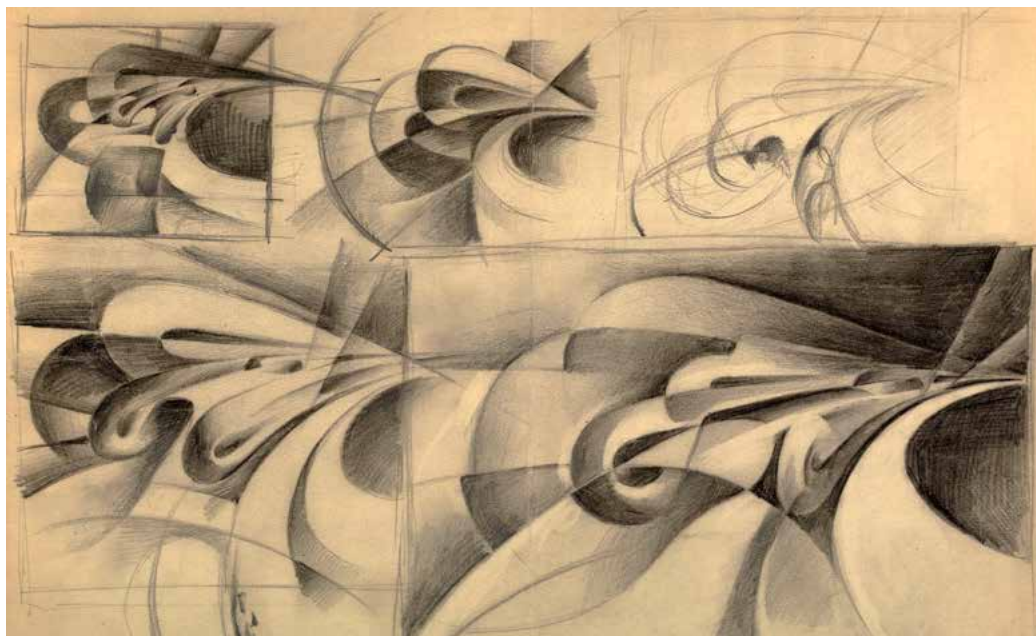
Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gorizia 1931, n. 10;
Trieste 1931, n. 74;
Padova 1932a, n. 29;
Lonigo 1934, n. 15;
Trieste 1976, p. 14, 19;
Milano 1981; Trieste 1981, tav. XLI; Gorizia 1985, n. 215 p. 152; Padova 1990, p. 87; Padova 1990a, p. 19; Rovereto 1994, p. 17; Gorizia 2009, pp. 55 (ill.), 73; Civitanova Marche 2013, p. 75; Monfalcone 2019, p. 125.

BIBLIOGRAFIA

MALABOTTA 1931, p. 3;
ANSELMi 1934, p. 1; Crali 1994, p. 148; CALVESI 1976, pp. 9-10; PASSAMANI 1985, p. 49; *Crali aeropittore futurista* 1988, pp. 17 (ill.), 20; SCUDIERO 2009, p. 70.



Tullio Crali, *Studio per le forze della curva*, 1930. Collezione privata

Giacomo Balla,
*Espansione dinamica
+ velocità*, 1913. Roma,
Galleria Nazionale
d'Arte Moderna
e Contemporanea

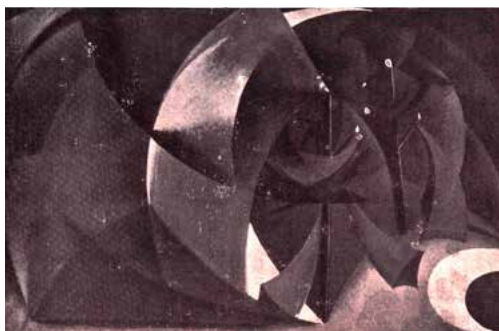


Inoltre, sulla rivista “Noi”, Crali aveva senz'altro letto il manifesto futurista *L'arte meccanica*, firmato da Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini nell'ottobre del 1922 e pubblicato nel maggio 1923, che poneva la macchina al centro di una nuova sensibilità artistica. Dopo una lunga serie di citazioni tratte da testi teorici precedenti, il testo si chiudeva con i punti che i firmatari intendevano imporre all'attenzione. *Le forze della curva* potrebbe essere stato ispirato dal primo e dal terzo di questi argomenti, in cui si sosteneva, rispettivamente, la necessità di rendere “lo spirito e non la forma esteriore” della macchina e che l’“essenza della macchina” dovessero essere “le sue

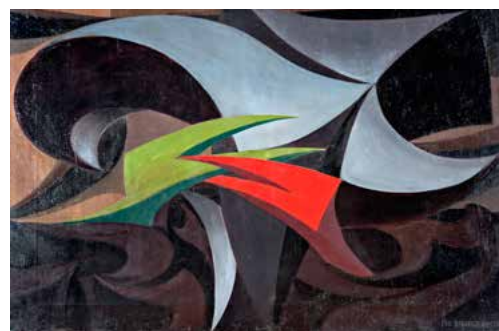
forze, i suoi ritmi e le infinite analogie che la Macchina suggerisce” (*L'arte meccanica* 1923, p. 2).

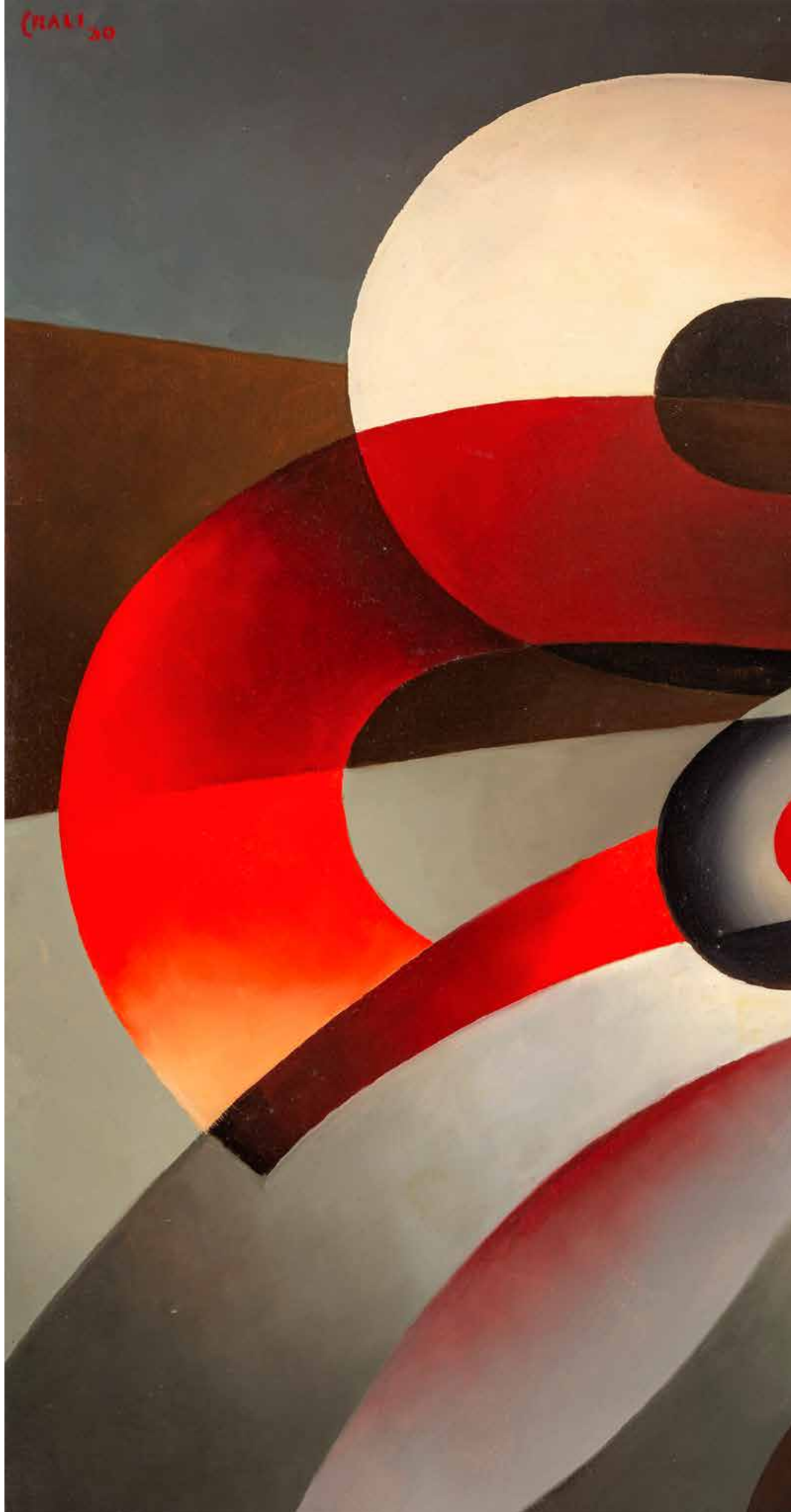
Dopo la mostra futurista goriziana del 1931, il dipinto partecipò, assieme a *Trilli*, alla *Mostra d'arte d'avanguardia* organizzata dal Gruppo universitario fascista di Trieste, nel luglio dello stesso anno. Anche i lavori di Crali furono così scelti dal comitato esecutivo, presieduto dal giovane critico Manlio Malabotta, per sfidare l'immobilismo del sistema artistico triestino in una mostra che portò in città per la prima volta opere di artisti come De Chirico, de Pisis, Sironi, Saliotti, Tosi, Marussig, Maurice Utrillo (Nuovo 2006, p. 124).

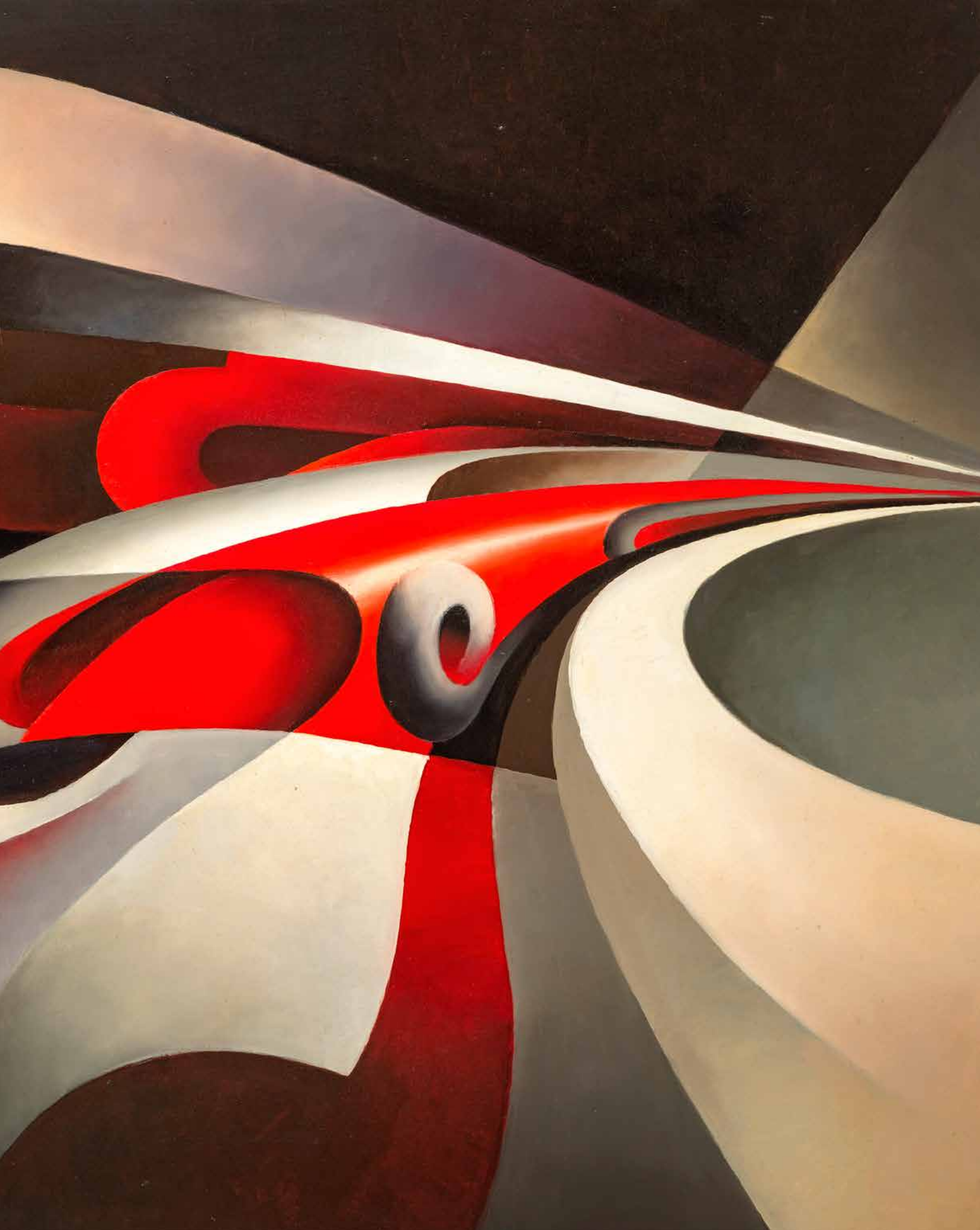
Giacomo Balla, *Il taglio
del Bosco* (da “Noi”,
agosto 1923)



Giacomo Balla, *Insidie
di guerra*, 1915. Roma,
Galleria Nazionale
d'Arte Moderna
e Contemporanea







Cutter

1930

Olio su cartone, cm 70 x 54

Firmato in alto a destra "Crali 30"

Il soggetto del dipinto è un tipo di veliero monoalbero molto in voga negli anni Trenta. Il *cutter* nacque come imbarcazione per usi commerciali e bellici, ma nel corso del XX secolo fu utilizzato principalmente per regate o attività da diporto. Crali scelse questa barca presumibilmente per il passo veloce e sicuro, ma forse anche per il dinamico effetto visivo offerto dalle vele dell'imbarcazione (randa e fiocchi) che si sommava a quello prodotto dalle onde del mare. Un doppio dinamismo che Crali aveva analizzato anche nel disegno *La tempesta* del 1925, il suo primo lavoro noto.

Abbandonate le ingenuie linee forza saettanti di quel disegno, l'artista affrontò il tema in *Cutter* con la grammatica futurista degli anni Venti fatta di sintesi delle forme, colori piatti e vivaci, con esiti marcatamente decorativi. La parte bassa del dipinto appare più concitata e frammentaria con la sagoma della barca che perde la sua consistenza plastica a contatto con il movimento ondoso, evocato anche attraverso brevissime pennellate in rilievo, non così abituali per Crali (GREGORAT 2003, p. 26). Nella parte alta tutto si svolge con maggiore distensione e lo spazio è organizzato intorno alle grandi sagome curvilinee delle vele, dipinte con tinte piatte e chiare.

Crali riprese il tema delle barche anche dall'immediato secondo dopoguerra fino a metà anni Cinquanta, quando si trovava a Parigi. Ma in queste opere prevaleva l'interesse per gli aspetti costruttivi connessi con gli alberi delle navi ormeggiate nei porti o le grandi strutture portuali analizzati attraverso una sintassi neo-cubista allora molto praticata.

Cutter fu esposto per la prima volta a Trieste (con *Bombardamento notturno*, *Luci e Tango*) in occasione della mostra *Pittura aeropittura futurista* organizzata da Bruno Sanzin nel marzo del 1931. Dopo quella romana – presso la Camerata degli artisti – e quella fiorentina, si trattava della terza espo-

sizione in assoluto degli aeropittori, pochi mesi prima della grande mostra milanese presso la Galleria Pesaro. Il giovane Crali fu presente grazie al sostegno di Sofronio Pocarini e fu notato dal critico e collezionista triestino Manlio Malabotta che ne lodò le virtù di colorista (MALABOTTA 1931, p. 3). L'opera fu poi esposta anche a Gorizia, prima di essere donata all'architetto Luisa Morassi il 19 giugno 1932, in occasione dell'inaugurazione della "Bottega d'arte" di Gorizia, per la quale Crali realizzò il manifesto (DELNERI 2009a, p. 73). Sorella dello storico dell'arte Antonio, protagonista della vitale stagione artistica goriziana dei primi anni Venti, Luisa Morassi si era laureata nel 1928 al Politecnico e aveva collaborato con Gio Ponti a Milano (VENEZIAN 1931, p. 3). Rientrata a Gorizia, assunse l'incarico di delegata artistica di questo nuovo spazio voluto dalla Prefettura per promuovere arti e artigianato locali, ma presto entrò in frizione con lo stesso Crali che chiedeva una programmazione meno tradizionale delle esposizioni e una maggiore attenzione per i pittori (CRAI 1932, p. 5; cfr. *Scritti* n. 2). I rapporti tra i due tornarono successivamente sereni e nel 1936 condivisero un premio per due ambienti, progettati e realizzati da Morassi, presentati alla mostra dell'artigianato di Firenze (Firenze 1936, p. 243; Archivio Crali 1.363).



Collezione privata,
Gorizia

ESPOSIZIONI

Trieste 1931, n. 7; Gorizia 1931, n. 14; Gorizia 1985, n. 224, p. 154; Gorizia 2001, p. 22; Gorizia 2009a, n. 8, p. 73-74.

BIBLIOGRAFIA

DELNERI 2001, p. 22;
GREGORAT 2003, pp. 26-27; SCUDIERO 2009, p. 57;
DELNERI 2009a, pp. 73-74; LISTA 2013, p. 20; DE GRASSI 2019, pp. 39-40.

Tullio Crali,
La draga, 1950.
Collezione privata



Trilli - sensazione primavera

1930

Olio su cartone, cm 54 x 42

Firmato in alto a destra "Crali 30"

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Trieste 1931, n. 75,
Padova 1932a,
n. 28, Gorizia 2009a,
n. 11, pp. 52, 74;
Monfalcone 2019, p. 92.

BIBLIOGRAFIA

DANIELI 1931, p. 3;
MALABOTTA 1931, p. 3;
DORFLES 1931, p. 5;
DORMÀL 1932; SANZIN
1932, p. 3.

Trilli è un quadro piuttosto eccentrico rispetto alla produzione di Crali e ben rappresenta la grande sperimentazione che caratterizza la sua produzione all'inizio degli anni Trenta. L'intera superficie del dipinto è occupata da vivaci e irregolari campiture di colori chiari, dipinte con pennellata svelta ed esibita, che suggeriscono un'idea di fresca e morbida atmosfera primaverile. Su questo sfondo, che potrebbe essere un paesaggio o un cielo nuvoloso, l'artista ha tracciato una fitta rete di segmenti neri, come avveniristiche antenne radio. I trilli annunciati dal titolo sono rappresentati visivamente da cerchi concentrici bianchi che si irradiano da alcune di queste antenne distribuite in modo bilanciato sulla superficie del dipinto. Un dipinto quasi astratto che vive in equilibrio tra le geometrie lineari bianche e nere del primo piano e le macchie dei colori sullo sfondo certamente memori della ormai lontana lezione impressionista.

Un quadro con questo titolo fu esposto alla mostra d'avanguardia organizzata dal Gruppo universitario fascista a Trieste nel luglio del 1931. Non è chiaro se si tratti di quest'opera, la cui miniatura fotografica è stata incollata dallo stesso Crali accanto alle pagine del catalogo della mostra triestina nel primo dei libroni che costituiscono il suo archivio (Archivio Crali 1.89), o di un lavoro simile esplicitamente dedicato al poeta futurista triestino Bruno Sanzin, come si è sostenuto di recente (Gorizia 2009, n. 11, p. 74). In ogni caso l'opera ottenne giudizi contrastanti: Manlio Malabotta, organizzatore dell'esposizione, apprezzò l'"interessantissima, insolita composizione" (MALABOTTA 1931, p. 3), mentre Gillo Dorfles liquidò le opere di Crali come "scomposti esperimenti" (DORFLES 1931, p. 4).

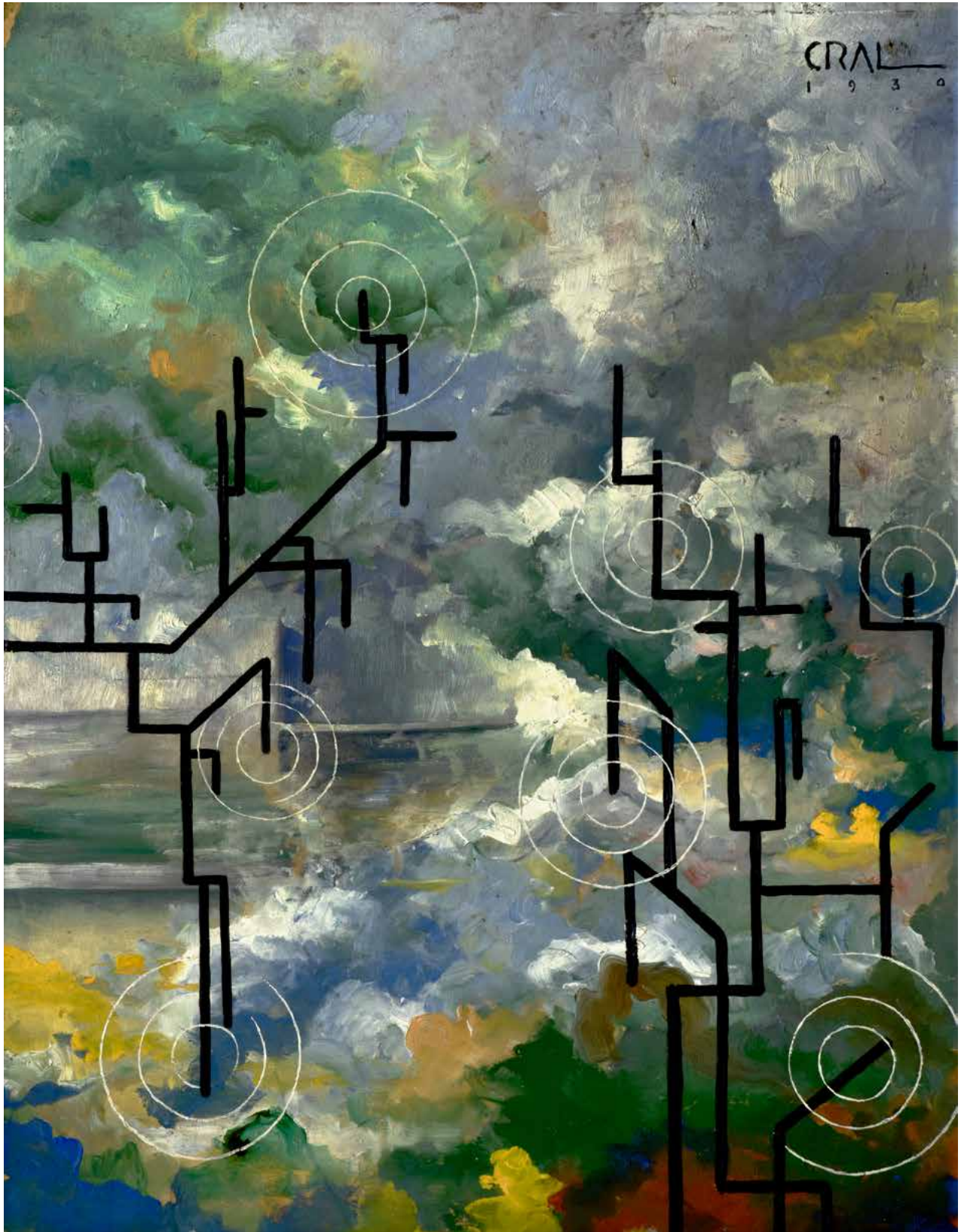
Un dipinto con questo titolo fu esposto a Padova in occasione della prima mostra triveneta d'arte futurista nel febbraio suc-

cessivo, organizzata da Carlo Maria Dormàl. Anche in questo caso non ci sono elementi per stabilire quale dei due indicati in precedenza possa essere stato esposto. Certo è che il secondo esemplare fu regalato a Sanzin, autore di "Programma di vita", un testo lirico introduttivo al catalogo.

Forse questo dono all'"incandescente futurista", come scrisse Crali stesso nella dedica in basso a sinistra del dipinto, deve essere messo in relazione con il possibile sostegno ricevuto da Sanzin che gli consentì di esporre ben ventidue opere tra olii, tempere (quasi tutte scenografie) e disegni di architettura. Dopo aver favorito la sua partecipazione alla mostra dei sette futuristi padovani l'anno prima, benché fosse goriziano, Sanzin confermava il suo appoggio al giovane Crali in questa occasione. Come ebbe modo di scrivere, egli riteneva Crali un lirico "che sa ricavare dall'elemento cromatico una squillante esaltazione di vita espressa ottimisticamente con goliardica allegria" e tra i suoi dipinti preferiva *Trilli-sensazione primavera* che gli sembrava "una sinfonia di luci fragranti, sature di giovanile ardore, prorompenti entusiasticamente per infondere gioiosa allegria" (SANZIN 1932, p. 3, *Antologia*).



Tullio Crali,
*Trilli - sensazione
primavera*, verso



Scenosintesi per "Passaggio a livello"

All'inizio degli anni Trenta Crali si dedicò con una certa continuità alla realizzazione di bozzetti per scenografie teatrali. Escludendo il primo esperimento *Anonimo. Sintesi tragica* (1929), le scenografie per *Delitto azzurro* dell'amico Gian Giacomo Menon e presentato al Teatro Petrarca di Gorizia (1930) e qualche rara eccezione successiva, la quasi totalità di questi lavori risale al biennio 1931-1932. Si tratta di bozzetti relativi a varie rappresentazioni teatrali ideate dallo stesso pittore secondo i principi del manifesto futurista *L'atmosfera scenica futurista* firmato da Enrico Prampolini e pubblicato nel 1924 sulla rivista "Noi" che Crali aveva iniziato a consultare assiduamente dal 1927 (Crali 1994, p. 146).

Per comprendere il senso del titolo di questa tempera e la marcata astrazione geometrica della composizione che la caratterizza è necessario partire dal testo di Prampolini. Infatti, egli rifiutava la scenografia come "finzione verista del mondo vivo" e proponeva, in alternativa, un'azione scenica fondata sui principi di "dinamismo", "simultaneità" e "unità d'azione tra uomo e ambiente". Tali principi conducevano l'arte scenografica verso le nuove forme della scenosintesi, "riassunto architettonico di superfici cromatiche", della scenoplastica, "costruzione volumetrica degli elementi plastici dell'ambiente scenico", e della scenodinamica, "architettura spaziale-cromatica degli elementi dinamici dell'atmosfera scenica luminosa" (PRAMPOLINI 1924, p. 6). Quest'opera è un esempio di scenosintesi. Si tratta cioè di un fondale dipinto che, come suggerisce il manifesto, si caratterizza per una esibita bidimensionalità, resa più evidente dalla stesura dei colori volutamente antinaturalistici in campiture piatte, a differenza di quanto accade nelle scenoplastiche e nelle scenodinamiche, forme tridimensionali rispettivamente fisse e mobili.

1931
Tempera su carta, cm 19,5 x 30
Firmato in basso a sinistra "Crali 31"

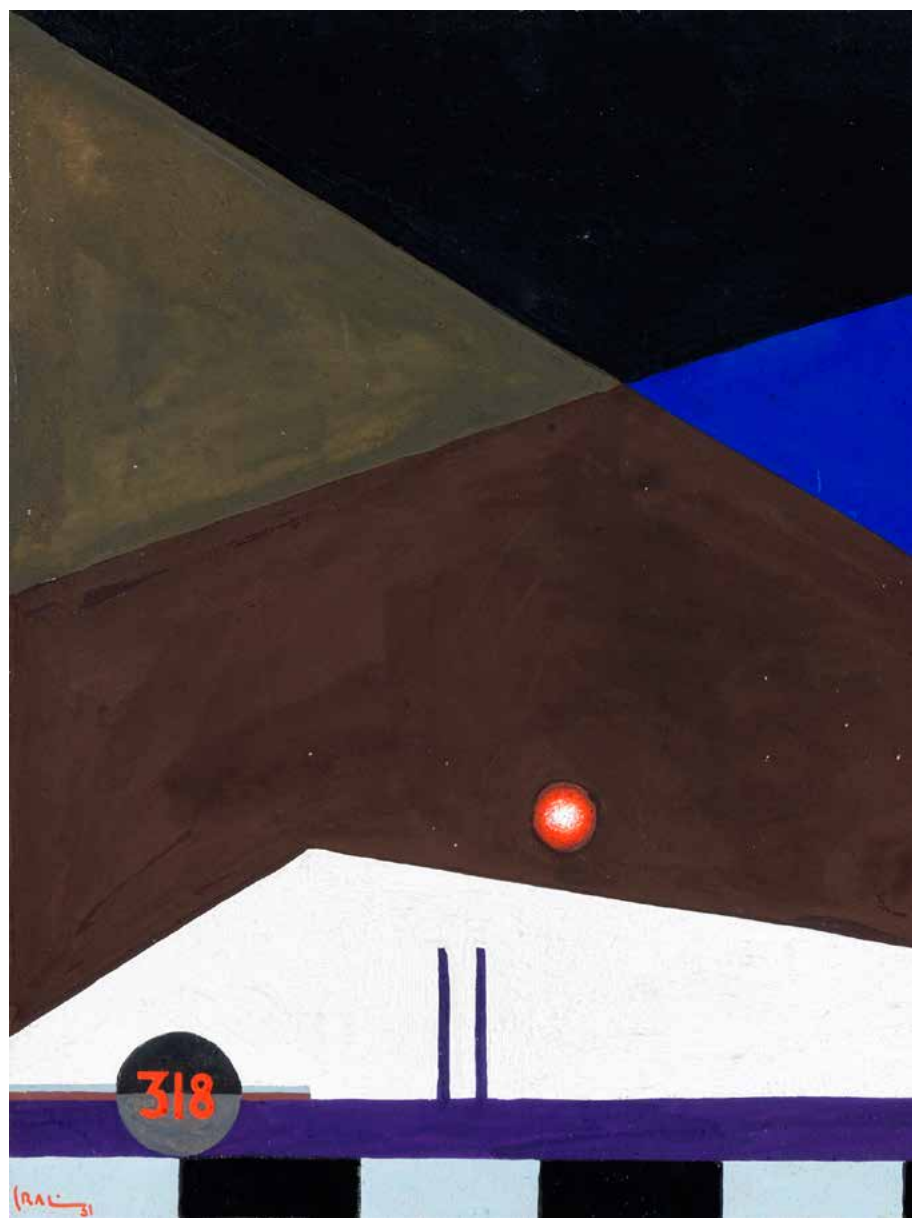
Mart, Museo di
Arte Moderna e
Contemporanea di Trento
e Rovereto
MART, 218/27

ESPOSIZIONI

Trieste 1932; Venezia
1933, n. 3; Gorizia 1985,
n. 201, p. 148; Rovereto
1994, p. 94.

BIBLIOGRAFIA

LISTA 1976, p. 25; Tullio
Crali 2000, p. 95.



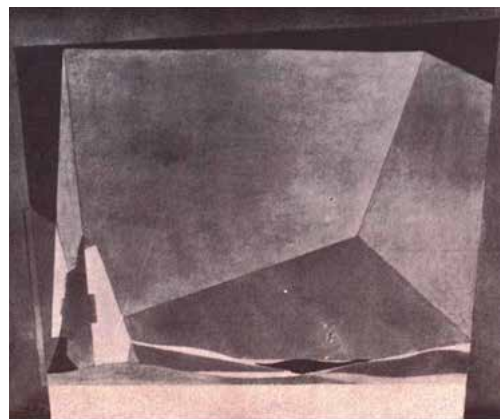
Ma non furono solo le parole del manifesto a ispirare il giovane Crali. Egli sembra aver guardato con profitto anche le illustrazioni di alcuni esempi concreti realizzati da Prampolini in questo ambito, presenti sulla stessa rivista "Noi".

Passaggio a livello è una delle prime "sintesi", in tre tempi, scritte da Crali. L'azione si svolge di notte in prossimità di un passaggio a livello, la barra bianco-nera lungo il bordo inferiore della tempera. Il primo tempo prevede il rumoroso pas-



saggio del treno ("ffiiiiiisssssccccCCCC-CHHhhhiiiiiiiioooooooooooooo lacerante") da cui scendono alcuni passeggeri. I due tempi successivi sono ambientati nella stessa scena, in cui una coppia di viaggiatori, prima giovani poi vecchi, parla e si bacia seduta su un divano di stazione ferroviaria (Crali 1994, p. 95).

Il bozzetto fu esposto sicuramente alla terza mostra universitaria di Venezia nell'aprile-maggio 1933, ma molto probabilmente anche nella personale di un solo giorno (1 aprile) durante la *Mostra nazionale di fotografia futurista* di Trieste dell'anno prima (Archivio Crali 1.142). Inoltre, sempre nel 1932, potrebbe essere stato presentato anche nelle mostre di Padova e Gorizia, in cui Crali propose numerose scenosintesi senza specificare il titolo, suscitando apprezzamenti (DE GIORGIO 1932, p. 3).



Enrico Prampolini,
*Scenosintesi per il
cimitero delle carovane*
(da "Noi", 1923)

Intervista col cielo

[La conquista dello spazio]

Intervista col cielo è uno dei lavori polimaterici a cui Crali si dedicò all'inizio degli anni Trenta. Il cielo azzurro movimentato dalla presenza irregolare di alcune nuvole appena accennate è lo sfondo su cui sono ideati curiosi episodi visivi grazie all'assemblaggio di forme e materiali diversi che producono effetti inconsueti. Il frammento di pelliccia, in basso a sinistra, ha una forma simile alla nuvola sottostante, ma ben altra consistenza materica. Le nuvole bianche dipinte entro il parallelogramma celeste hanno la medesima irregolarità del foglio di carta a sinistra, la cui macchia cromatica sfrangiata dialoga e contrasta con il rigore di quella figura quadrilatera. Il rettangolo di vetro in alto a destra amplifica gli effetti di trasparenza del piano pittorico con la sua parziale sovrapposizione al parallelogramma, mentre la maglia metallica di cui è innervato ha un preciso rimando nelle frammentarie linee bianche che percorrono la parte destra.

L'intera composizione potrebbe essere letta come una visione atmosferica da sotto in su per la presenza di queste linee bianche, possibile accenno alla rete di meridiani e paralleli, e per la sagoma metallica a destra, forse un aereo stilizzato. Tuttavia è bene non insistere molto su queste interpretazioni perché lo stesso Crali chiarì il modo in cui eseguiva questi lavori che immaginava come un gioco con la materia. Infatti, la composizione dei suoi polimaterici nasceva quasi sempre casualmente da un soggetto con cui cominciava a "giocare guardandolo prima contro il cielo, e poi abbinandolo, in composizioni a volte contrastanti a volte in armonia, con altri oggetti dai materiali più disparati" (CERUTTI 1988, p. 55).

La procedura di Crali non si discostava molto da quella adottata da Enrico Prampolini a cui si deve gran parte della fortuna del polimaterismo italiano negli anni Trenta. Sviluppando le teorizzazioni di Umberto Boccioni nel *Manifesto della scultura futurista*

1931

Tempera e collage su cartone, cm 31 x 31;
Firmato in basso a destra "Crali 31"

del 1912, Prampolini aveva realizzato degli assemblaggi di materiali diversi per aspetto, natura e consistenza. Nelle composizioni così ottenute la rappresentazione del "referente oggettivo" non era né diretta, né mimetica, ma sfociava "nell'allusione, nella metonimia", alimentandosi di un "campo semantico aperto, stratificato, multiforme" (LISTA 2009, p. 258).

Anche il titolo di quest'opera riconduce all'esempio di Prampolini, che era solito intitolare i suoi polimaterici dei primi anni Trenta *Intervista con la materia*. Infine, come emerse negli anni successivi, Crali mutuò da Prampolini l'ambizione di realizzare opere di grandi dimensioni con questa tecnica sperimentale.

Sull'esempio delle "plastiche murali" di Prampolini, che avrebbero dovuto rimpiazzare i più tradizionali affreschi nelle nuove opere pubbliche del regime fascista, Crali propose alcuni studi di decorazione per aeroporto nelle mostre di plastica murale futurista di Genova (1934) e Roma (1936), e realizzò alcuni bozzetti, come *Biologia aeronautica* (1935), con la stessa destinazione.



Mart, Museo di
Arte Moderna e
Contemporanea di Trento
e Rovereto, MART 384

ESPOSIZIONI

Milano 1971, n. 28;
Trieste 1976, p. 71;
Padova 1990a, p. 47;
Rovereto 1994, p. 52.

BIBLIOGRAFIA

CERUTTI 1988, pp. 55, 57;
REBESCHINI 1994, p. 53;
Tullio Crali 2010, pp. 63,
92.

Enrico Prampolini,
Intervista con la materia,
1930. Torino, Galleria
Civica d'Arte Moderna
e Contemporanea,
Fondazione Guido
ed Ettore De Fornaris



Lussuria Aerea

Le turgide forme del corpo femminile nudo del dipinto sono compenetratesi nell'atmosfera azzurra circostante. Il serpeggiante arabesco, che descrive il cielo e la giovane donna, non compromette l'equilibrio complessivo del quadro il quale ha nella nota rosata del seno, coincidente con il centro geometrico della tela, il suo punto focale. Il titolo *Lussuria aerea* risulta più esplicito se osserviamo un piccolo disegno, forse preparatorio, accostabile al dipinto in cui è rappresentata una figura maschile a fianco della donna, espunta nella redazione finale.

Il ricorso a linee sinuose e a colori intensi, con un chiaro intento antinaturalista, ha suggerito un immediato accostamento di *Lussuria aerea* ai lavori di Enrico Prampolini (Buzzi 1931), ribadito anche recentemente (LISTA 2013, p. 21). In effetti, in questa fase di inizio carriera, Crali fu piuttosto attento alle idee e ai modi di Prampolini che conobbe e assimilò principalmente attraverso le pagine della rivista "Noi", diretta dallo stesso Prampolini (CRALI 1994, p. 146). Nel caso di *Lussuria aerea* si può ipotizzare anche qualche suggestione dall'articolo *Architetture spirituali*, pubblicato da Prampolini nell'ottobre del 1924 sulla goriziana "L'Aurora", una rivista d'arte che Crali aveva a portata di mano. Nel paragrafo intitolato *Paesaggi femminili* si possono leggere sentenze come "Crepuscolo di arpeggi cromatici, sostenuti da dissonanze architettoniche" o "Rastrellamento di forme caotiche intorno a un elemento centrale esplosivo incendiario" (PRAMPOLINI 1924, p. VII) che non sembrano estranee al modo di costruire il quadro in esame. D'altra parte anche Prampolini seguiva con attenzione e incoraggiava i progressi di Crali in questi anni d'esordio: in una lettera di fine 1931 lo invitava a coltivare e misurare il suo ingegno "che esplode con facilità" e a nutrirlo "d'idee, di contenuto ed esprimerlo in forme

1931

Tempera su carta, cm 34 x 34

Firmato in basso a destra "Crali 31"

sempre più serrate e autentiche" (Archivio Crali 1.96).

Lussuria aerea è uno dei quadri con cui Crali si fece conoscere al di fuori dell'ambito regionale. Fu esposto per la prima volta a Milano, insieme a *Rombi d'aria*, in occasione della grande rassegna futurista allestita nell'ottobre del 1931 presso la Galleria Pesaro che costituì il lancio nazionale dell'Aeropittura. Nel marzo successivo il dipinto fu esposto a Parigi, assieme a *Forze dell'infinito*, *Motore agonizzante* e *A guardia dei secoli*, durante la mostra *Enrico Prampolini et les aéropeintres futuristes italiens* allestita presso la Galerie de la Renaissance. Le opere di Crali furono notate anche da Marinetti che ne scrisse su "Futurismo", il settimanale del movimento, sottolineando le qualità del giovane pittore: la capacità di smaterializzare gli oggetti con una "vibratissima plasticità volumetrica" e un "grande piacere colorista"; la destrezza nel passare da "potenze plastiche virili e taglienti" a più "squisite e delicate sfumature e leggiadrie femminili di tono"; l'abilità di suscitare nell'osservatore "un piacere insieme cerebrale e epidermico irresistibile" (CRALI 1933, p. 1).

Il quadro è stato replicato da Crali, piuttosto ingrandito, nel 1975.



Collezione privata

ESPOSIZIONI

Milano 1931, n. 32; Parigi 1932; Trieste 1976, p. 34 (ill.); Villasanta 1977; Modena 1985, n. 25, pp. 66, 70 (ill.); Trieste 2003, p. 46; Macerata 2004, p. 25; Civitanova Marche 2013, p. 79.

BIBLIOGRAFIA

BUCCI 1931, p. 3; BUZZI 1931, p. 3; SCUDIERO 2009, p. 57; LISTA 2013, p. 21.

Tullio Crali,
Nudo futurista, 1931.
Collezione privata, Trieste



Aeroporto

Di questo foglio, dalla lunga e importante storia espositiva, sono note numerose varianti del titolo: *Aeroporto urbano*, *Aeroporto stazione*, *Progetto d'aeroporto urbano*, *Progetto di aeroporto stazione*, *Aeroporto elevato*.

Tra i numerosi disegni di architettura realizzati da Crali all'inizio degli anni Trenta, *Aeroporto* spicca per la definizione funzionale del progetto e per la sua qualità grafica. Il grande edificio a pianta cruciforme è stato rappresentato attraverso una prospettiva accidentale con una linea d'orizzonte piuttosto alta e i due punti di fuga fuori dalla superficie del foglio. Una scelta certamente consapevole che permetteva al pittore di ottenere due risultati visivi: da un lato di vedere l'edificio dall'alto, quasi dal punto di vista di un aereo, evidenziando i percorsi orizzontali di atterraggio; dall'altro di rendere il disegno più dinamico, sfruttando le convergenze delle linee verso le fughe prospettiche, senza rinun-

1931
China acquerellata su carta, cm 36 x 56,6

ciare all'equilibrio complessivo della composizione imperniato sull'asse di incrocio dei quattro corpi di fabbrica allungati. La perizia tecnica di questo disegno è dovuta al fatto che l'artista conosceva bene le regole della geometria descrittiva e della rappresentazione prospettica, avendole studiate per conseguire l'abilitazione all'insegnamento per le materie artistiche alla fine del 1930.

Senz'altro Crali aveva visto i progetti del futurista Antonio Sant'Elia, morto in guerra nel 1916, del quale si era tenuta una mostra commemorativa a Como nel settembre del 1930. Procuratosi una copia del catalogo, egli studiò il manifesto *L'architettura futurista* e cominciò prima a ridisegnare alcune architetture di Sant'Elia e poi a proporre di sue (REBESCHINI 2016, p. 30). Del resto, la conoscenza di Sant'Elia da parte del pittore potrebbe risalire anche a qualche anno prima quando ebbe la possibilità di sfogliare la rivista futurista "Noi" (CRALI 1994, p. 146)

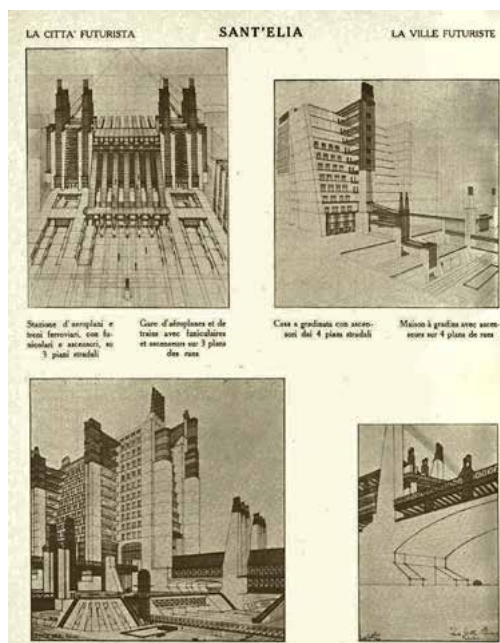
Mart, Museo di
Arte Moderna e
Contemporanea di Trento
e Rovereto
MART 218/22

ESPOSIZIONI

Padova 1932, a n. 42;
Gorizia 1932, n. 50;
Cormons 1933; Gorizia
1933, n. 77; Gorizia
1936c, p. 10; Firenze
1976, n. 5, p. 80; Trieste
1976, p. 79; Venezia
1978, n. 49, p. 31-32;
Torino 1980, p. 475
(ill.), 489, Modena 1984,
p. 217; Padova 1990b,
n. 282, p. 247; Parigi
1994, p. 334; Rovereto
1994, p. 84; Rovereto
2016, pp. 38-39.

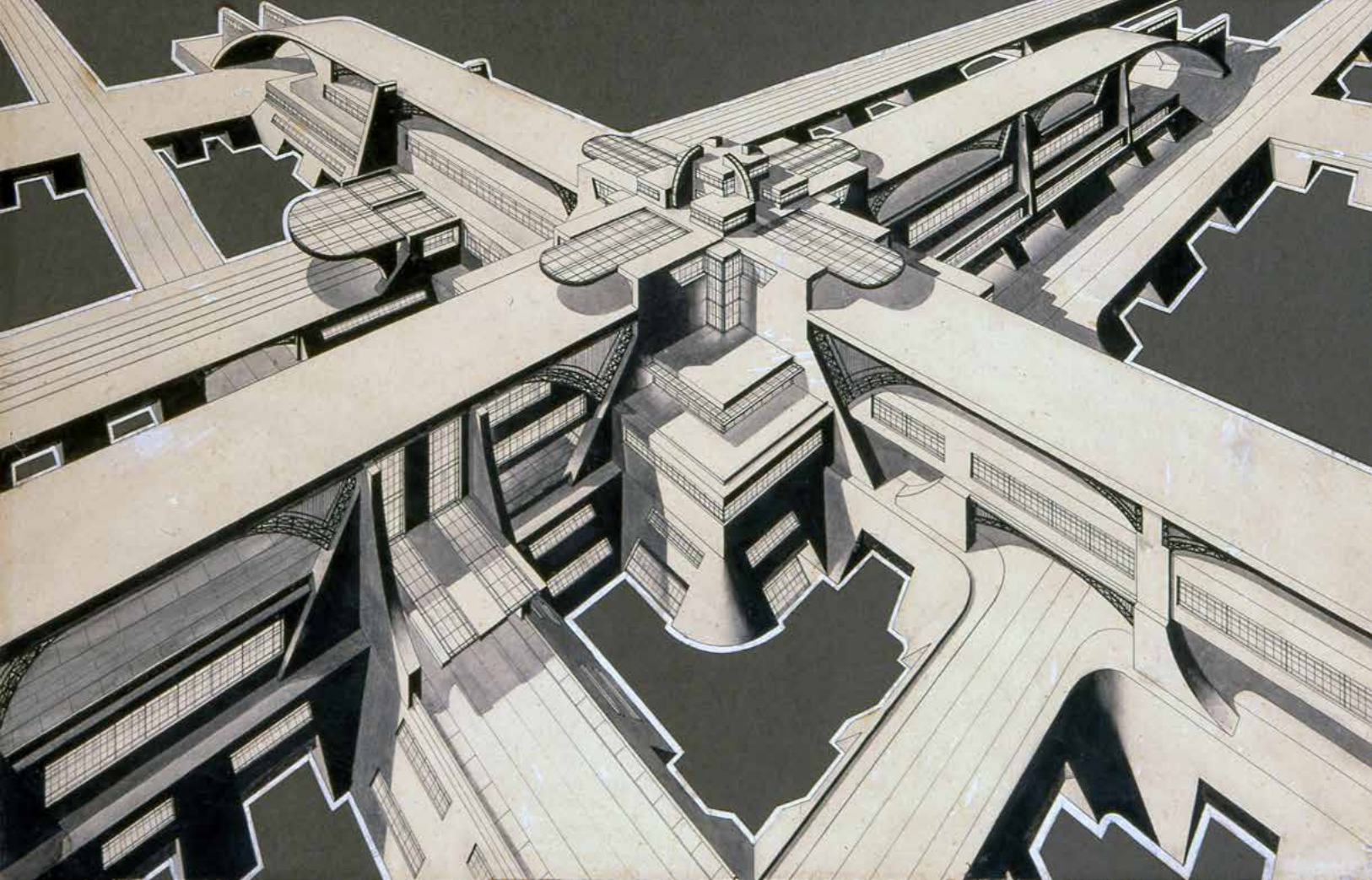
BIBLIOGRAFIA

Crali e Selvi 1933,
p. 2; MILIC 1976, p. 82;
GODOLI 1983, n. 116,
p. 85; CRISPOLTI 1984,
p. 216; ZEVI 1984, p. 89;
SCUDIERO 1988, p. 68;
LISTA 2008, p. 668; *Tullio*
Crali 2010, pp. 81, 94;
REBESCHINI 2016, p. 36.



Progetti architettonici
di Antonio Sant'Elia (da
"Noi", 1923)

Tullio Crali, *Sacrario per
i caduti d'Africa*, 1937.
Gorizia, Casa del fascio



che nel secondo numero, del maggio 1923, conteneva il manifesto e alcune riproduzioni (SANT'ELIA 1923, pp. 4-5).

Crali immaginava un'architettura semplice e audace, senza decorazioni, realizzata con materiali moderni come cemento armato, vetro e ferro, in bilico tra futurismo e razionalismo. Coerentemente con quanto proposto da Sant'Elia, i suoi disegni cercavano di "sfruttare i tetti, utilizzare i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate" (SANT'ELIA 1923, p. 4) e ambivano a dare soluzioni ai principali snodi architettonici dell'incipiente città futurista, come nel caso di *Aeroporto*. Tuttavia, gli edifici rappresentati non erano mai inseriti in un contesto urbano ed il loro isolamento rivelava la natura utopistica e il prevalente interesse pittorico dell'autore.

Nonostante i buoni riscontri ottenuti nelle mostre in cui espose questi progetti, il pittore abbandonò presto la pratica del disegno, senza tuttavia rinunciare a divulgare le sue idee sull'architettura. Intervenne anche nel dibattito pubblico locale definendo i nuovi palazzi delle Poste e del Consiglio dell'Economia di Gorizia, opere rispettivamente di Angiolo Mazzoni e Alberto Cristofori, "due solenni porcherie informi e pesanti" (CRALI 1932, p. 5, cfr. *Scritti* n. 2).

Nelle poche occasioni in cui si misurò con reali commissioni Crali cercò soluzioni dignitosamente moderniste, come nel caso del Sacrario per i caduti d'Africa per la Casa del fascio di Gorizia, nel 1937, in cui spiccava un sintetico fascio littorio davanti ad una croce di pietra carsica (*Il monumento* 1937, p. 3).

Aerodanzatrice I

1931-32
Tondino metallico, cm 35 x 13,5 x 10

Aerodanzatrice I è una delle “sintesi plastiche” realizzate da Crali all’inizio degli anni Trenta con intento ludico-sperimentale e utilizzando materiali di abituale impiego industriale. Per realizzare questa piccola opera, l’artista ha ripiegato un unico segmento di fil di ferro secondo un ritmo di curve armoniose e qualche brusco cambio di direzione con l’intenzione di disegnare nell’aria un arabesco che ricordi il corpo di una ballerina.

Con l’uso di tali materiali Crali delineava una “cornice rituale” per una figura priva di consistenza fisica, proponendola come una “citazione” attraverso il “magico filtro” di una linea sinuosa che contornava il vuoto (MILIC 1976, p. 82). In questo piccolo gruppo di lavori Crali si soffermò esclusivamente sulla figura umana ponendo l’accento su aspetti ironico-caricaturali, come nel caso di *Charlot* e *Signorina al bar*, o sviluppando temi dinamico-ritmici legati alla danza, come nel caso della presente *Aerodanzatrice*.

Questo genere di opere non era molto diffuso in ambito futurista, sebbene siano da ricordare le “filoplastiche” dallo scultore veronese Renato Di Bosso (Renato Righini), realizzate tra 1932 e 1933, che presentano forti affinità con i quasi coevi lavori di Crali (PASSAMANI 1985, p. 83). Entrambi gli artisti hanno senz’altro guardato ai disegni e agli studi filiformi di ballerini realizzati nel decennio precedente da Giacomo Balla, lo studio del quale Crali aveva cominciato a frequentare verso il 1931.

Sebbene la storia espositiva di *Aerodanzatrice I* sia piuttosto recente, e non permetta di verificarne con esattezza la datazione, è tuttavia probabile che questo lavoro sia da mettere in relazione, così come alcuni dipinti di soggetto analogo, con le *performance* della ballerina Giannina Censi a Gorizia e Trieste tra 1931 e 1932.

Figlia di concertisti lombardi, Giannina

Censi si era perfezionata in danza classica a Parigi con Ljubov Egorova per poi dedicarsi alla coreografia. Dopo il rientro a Milano, entrò in contatto con il mondo futurista e con Marinetti in particolare che la volle per il suo *Simultanina*, “divertimento” futurista in sedici sintesi, con musiche di Guarino Carmina e scene di Benedetta Marinetti. La *tournee* dello spettacolo durò un mese toccando ventotto città tra cui Gorizia, 28 maggio 1931, e Trieste, 30-31 maggio 1931 (BENTIVOGLIO 2005, pp. 143-144).

L’esibizione al Teatro Verdi di Gorizia fu accolta da un pubblico “straboccante ed esuberante” (*La serata futurista* 1931, p. 2). Facile immaginare presente anche Crali, entusiasta per la giovane interprete che in una intervista confessò anche l’amore per il volo, sua fonte di ispirazione: “Per la creazione della sinfonia aerea ho lungamente meditato su apparecchi in volo e, con un’estetica nuova, ho voluto interpretare sul palcoscenico l’io dell’aeroplano, impersonificando l’anima del velivolo in lotta con gli elementi del cielo” (*Dieci minuti* 1931, p. 2).

Come testimoniano alcune fotografie, è probabile che Crali abbia conosciuto Censi quando costei tornò a Trieste l’anno dopo, il 9 aprile, per interpretare alcune aeropoesie (Marinetti, Sanzin, Burrasca) e cinque aeropitture di Prampolini, mentre era in corso la *Mostra di fotografia futurista* (DE GRASSI 2019, p. 44).

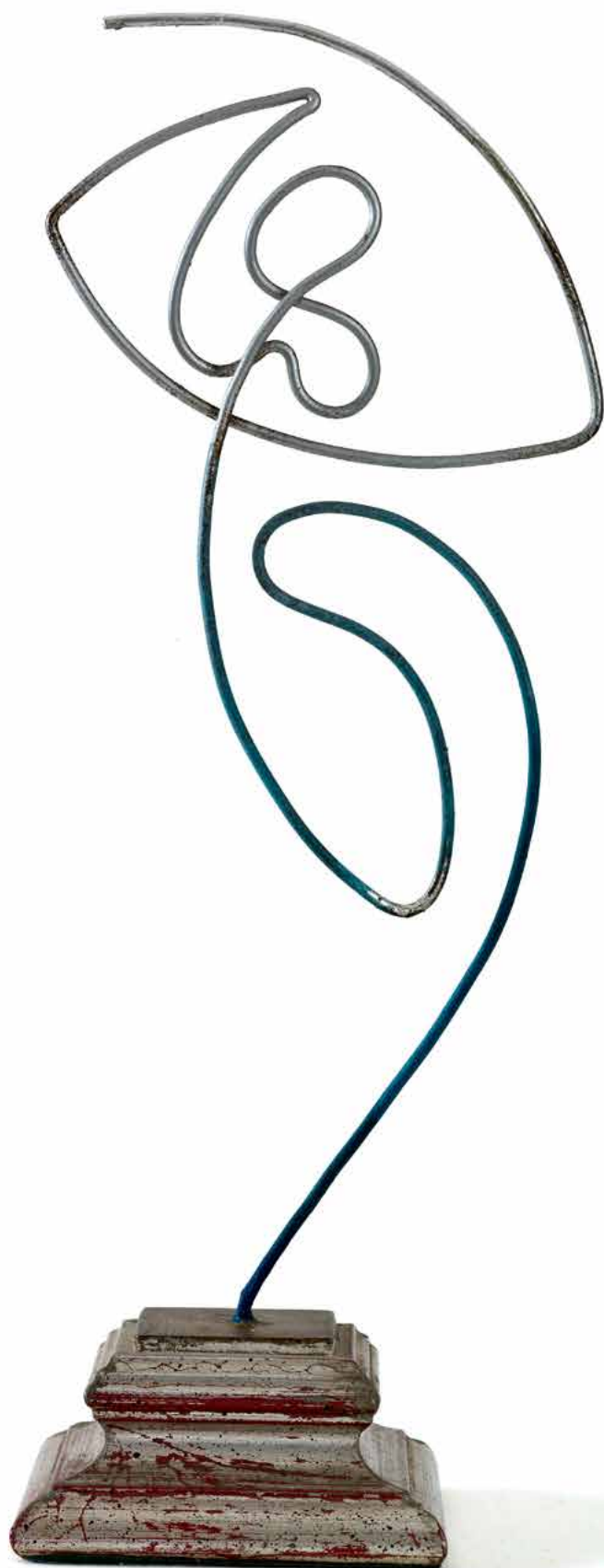
Mart, Museo di
Arte Moderna e
Contemporanea di Trento
e Rovereto
MART 2483

ESPOSIZIONI

Padova 1990a, p. 49;
Rovereto 1994, p. 55;
Rovereto 2005, p. 485.

BIBLIOGRAFIA

MILIC 1976, p. 82;
PASSAMANI 1985, p. 53.



Ritmi di ballo

Tra i quadri futuristi che si potevano vedere alla terza mostra sindacale fascista di Gorizia c'era anche questo dipinto, descritto con una certa enfasi sul settimanale "Futurismo", organo ufficiale del movimento: "Sala da ballo. Solidificazione e compenetrazione in valori plastici colorati di luci – suoni – fumi – profumi – rumori – suoni – colori – oggetti – persone. In questa atmosfera vibrano in continuità nello spazio i movimenti d'armonia lineare e cromatica di una ballerina" (*Futuristi alla sindacale goriziana* 1934, p. 9).

Ritmi di ballo era una novità nell'ancora breve carriera di Crali e, assieme agli altri due dipinti esposti in quell'occasione (*Il mendicante* e *Costruzione dell'impero*), offriva l'immagine di un pittore impegnato su soggetti diverse da quelli che si stavano affermando in ambito futurista. Infatti, all'inizio del decennio, egli affiancò a quelli legati a tematiche aerofuturiste, altri dipinti in cui si soffermava su alcuni aspetti dinamici della vita urbana che spesso avevano per protagonista la figura umana (PASSAMANI 1985, p. 49).

Il ballo fu uno di questi temi legati alla quotidianità che Crali affrontò in qualche occasione, forse sollecitato anche dalle esibizioni dell'"aeroballerina" Giannina Censi a Gorizia e Trieste tra 1931 e 1932. Tale motivo era già stato ampiamente sviluppato dai maestri futuristi a cui Crali si ispirava. Stabilmente a Parigi dal 1906, il cortonese Gino Severini fu senz'altro colui che tra questi lavorò con maggiore assiduità sul dinamismo dei corpi nelle evoluzioni della danza durante gli anni prebellici, ottenendo risultati che talvolta sfiorarono l'astrazione, come nel caso di *Mer=Danseuse* della Peggy Guggenheim Collection di Venezia. Maurizio Calvesi ha proposto per primo un nesso tra *Ritmi di ballo* e le scomposizioni di Severini, senza i residui del "puntinismo divisionistico". Inoltre, egli ha messo in

1932
Olio su tavola, cm 80 x 70;
Firmato in basso a sinistra "Crali 32"

luce anche il debito verso i lavori di Boccioni, pur ribadendo l'originalità degli esiti di Crali (CALVESI 1976, p. 10). Si tratta di un accostamento in qualche misura confermato dallo stesso Crali che, all'inizio degli anni Trenta, guardava allo stile di Boccioni come possibile alternativa ai modi di Prampolini verso i quali aveva guardato fino a quel momento (CRALI 1994, p. 151).

La fluida relazione tra la figura in movimento della ballerina in primo piano e il variopinto ambiente della sala che la ospita fanno di *Ritmi di ballo* una personale rilettura del concetto di "moto relativo" elaborato da Boccioni nel 1912, attraverso il quale cercava di dare una forma sintetica al dinamismo di un corpo che interagiva con lo spazio, evitando di cedere alla rappresentazione cinematografica.

Gli esiti quasi astratti della serrata sequenza di trapassi tra le varie superfici rendevano il dipinto troppo artificioso per il pubblico di allora: *Ritmi di ballo* e gli altri due quadri esposti a Gorizia furono giudicati "interpretazioni cerebrali" nelle quali non si sentiva il "senso umano" (*Prefetto e autorità* 1933, p. 3).

Mart, Museo di
Arte Moderna e
Contemporanea di Trento
e Rovereto, MART 373

ESPOSIZIONI

Gorizia 1933, n. 28;
Gorizia 1934; Latina 1967;
Trieste 1976, p. 25;
Gorizia 1985, n. 38, p. 50;
Rovereto 1994, p. 24;
Gorizia 2009a, pp. 61
(ill.), 75.

BIBLIOGRAFIA

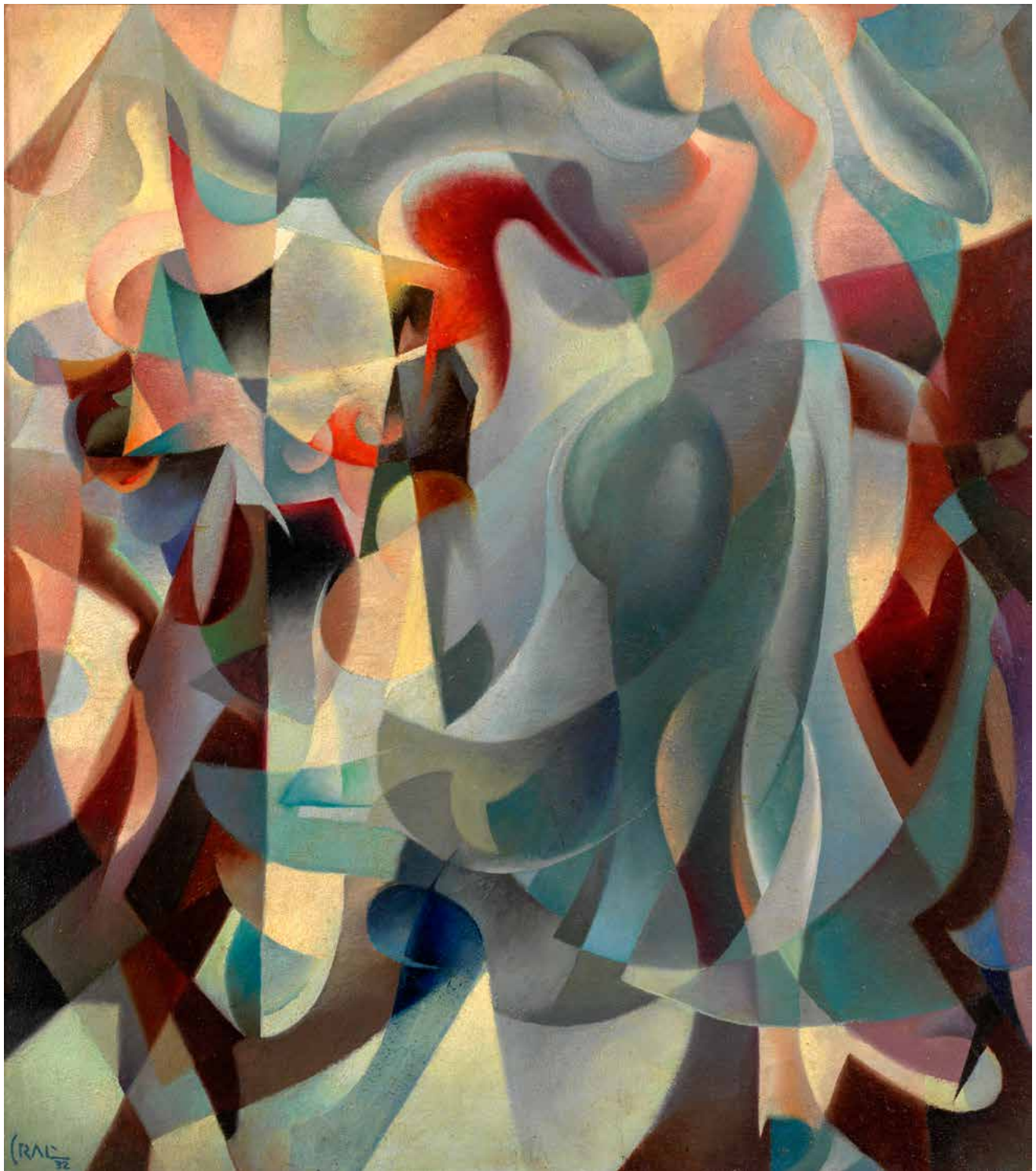
Prefetto e autorità 1933,
p. 3; *Futuristi alla
sindacale goriziana* 1934,
p. 9; *La mostra futurista*
1934; CALVESI 1976, p. 10;
PASSAMANI 1985, pp. 48-
49; SCUDIERO 2009, p. 59;
Tullio Crali 2010, pp. 47,
91.



Umberto Boccioni, *Elasticità*, 1912. Milano, Museo del Novecento – Collezione Jucker



Gino Severini *Mer=Danseuse*, 1912. Venezia, Peggy Guggenheim Collection



Bozzetto per costume di scena

[Abito scomponibile]

1932

Acquerello su carta, cm 63,6 x 49

Firmato in basso a destra "t.c.crali - 1932"

Gorizia, Musei provinciali

ESPOSIZIONI

GORIZIA 2009c, pp. 121, 251.

Durante il biennio 1932-1933 Crali si dedicò anche alla moda, realizzando numerosi figurini di vestiti femminili e qualche modello per abiti maschili. Si trattava di un'attività rispondente al più disinteressato divertimento che permetteva al giovane e irrequieto artista di esplorare, da autentico futurista, un ulteriore ambito di ricerca per testare la propria creatività.

Il presente acquerello è rappresentativo della progettualità ironica e originale di Crali in questo settore. Una linea verticale divide in due il corpo femminile, scomposto in forme geometriche irregolari e colorate in modo deciso, e suggerisce una doppia possibilità di lettura: da un lato sembra annunciare una simmetria, progressivamente negata procedendo dall'alto verso il basso; dall'altro un possibile accostamento di due punti di vista dello stesso corpo, di fronte e di profilo. L'effetto dinamico complessivo dell'abito è ottenuto dal ripetersi di alcune forme identiche con diverso orientamento sul foglio, come quella delle gambe e delle braccia, e dai semplici rimandi cromatici che trovano l'espressione più efficace nell'invenzione della scollatura, forse una moderna interpretazione degli antichi pettorali egizi.

Nell'unica occasione in cui è stato esposto, questo lavoro è stato classificato come un bozzetto per costume di scena. Tuttavia appare più attendibile il titolo *Abito scomponibile* con cui è noto un disegno simile, anche se di dimensioni ridotte, che fa parte di una serie dedicata a vestiti femminili piuttosto eccentrici, come *Abito costruttivista*, *Abito giroscopico*, *Vestirsi di geometria*.

Sono disegni evidentemente non pensati per essere tradotti in veri abiti, ma per verificare sulla carta ogni possibile "espressione originale della personalità femminile" (QUATTORDIO 1988, p. 75). Come è già stato rilevato, Crali ritenne la sintassi cubo-futurista, se non costruttivista, la più idonea per

dare forma a queste espressioni e sottolineare le diverse parti del corpo femminile, attraverso la scomposizione e il montaggio asimmetrico (Garavaglia 2009, p. 239).

Alla luce dei risultati raggiunti, è probabile che il pittore conoscesse il *Manifesto della moda femminile futurista*, firmato da Volt (Vincenzo Fani Ciotti) il 29 febbraio 1920, ma ripubblicato il 15 giugno del 1927, nel quale si sosteneva la necessità di abolire la simmetria nella moda femminile, di innestare "sulle silhouette femminili le linee più aggressive e i colori più squillanti dei nostri quadri futuristi" e di scolpire "il corpo astrale della donna collo scalpello di una geometria esasperata!" (VOLT 1920). Inoltre, è ipotizzabile che Crali avesse visto qualche bozzetto di scena della costruttivista russa Alexandra Exter, da lui molto apprezzata (CRALI 1994, p. 146).

Gli interventi di Crali nel campo della moda maschile risalgono allo stesso biennio: realizzò un modello di giacca sintetica, senza collo e con un solo bottone, e di camicia anticravatta che indossava quotidianamente, ponendosi in netta controtendenza con i colleghi futuristi Renato Di Bosso e Ignazio Scurto che licenziarono un *Manifesto sulla cravatta italiana* (marzo 1933), liquidato da Crali in modo colorito (CRALI 1994, p. 152).



t.c.erali-1932

I sommersi

[Siluro pronto...fuori!]

“**L**a cupa pressione del sommergibile opprime la tesa fisionomia dei marinai nell'intrigo dei meccanismi” (Gorizia 1936, p. 4). Crali descriveva con queste parole il dipinto *I sommersi*, presentato nella mostra collettiva e nella successiva personale organizzate dal Gruppo universitario fascista (Guf) di Gorizia tra aprile e maggio 1936. L'opera risaliva a qualche anno prima ed era già stata esposta nella personale goriziana, presso l'Istituto magistrale Scipio Slataper, sorprendendo gli osservatori. Infatti, abbandonati i “giochi caleidoscopici”, l'artista sembrava avviarsi verso una pittura drammatica e vigorosa, con una carica profondamente umana, in cui le forme erano “pura trasfigurazione di elementi reali in plasticità e toni assolutamente originali e sentiti” (*La mostra futurista* 1934, p. 3).

Un buon esempio di questa nuova maniera è appunto *I sommersi* in cui Crali cerca di restituire, in un livido ambiente verde-azzurro, la costrittiva sensazione all'interno di un sommergibile, attraverso la compenetrazione tra i marinai, dagli sguardi stanchi e rassegnati, e le strumentazioni interne del sottomarino, le cui pareti sembrano incombere sugli uomini.

La composizione del dipinto deve molto alle teorie e ai dipinti futuristi di Umberto Boccioni, a cui Crali si avvicinò progressivamente nel corso degli anni Trenta, in concomitanza con il venir meno dell'interesse verso i modi di Prampolini (Crali 1994, p. 151). La relazione dinamica tra figure statiche e ambiente sembra infatti una riproposizione del concetto di “moto assoluto” sviluppato da Boccioni nel 1912, sebbene declinato in modo personale da parte di Crali. L'amico Federico Righi, pittore triestino, cercò inutilmente di ricondurlo a Prampolini, “il più surrealista di tutti”, invitandolo ad abbandonare l'anacronistica strada intrapresa: “Tu sei ancora là a Gorizia ad arrovellarti il cervello sull'umanità e

1933
Olio su tavola, 80 x 70 cm

la macchina, cosa che Boccioni discuteva a Roma, con assoluta attualità, vent'anni fa” (15 ottobre 1934, Archivio Crali 1.184).

Oltre alla sintassi boccioniana, occorre soffermarsi anche sulla novità dei colori mai fino a quel momento così sordi in Crali, ma adeguati a rappresentare questo dramma tra macchine e marinai. La stessa cupa tensione caratterizza la poesia *Sottomarini* che l'artista pubblicò sul secondo numero della rivista “Dinamo Futurista”, diretta da Fortunato Depero (marzo 1933), e che potrebbe essere stata scritta in contemporanea alla realizzazione del dipinto: “Oscura profondità misteriosa / tanks-nubi prendono il mare / nel viscido ventre / del baratro verde / scivola silenzioso l'acciaio lucente, / cupo ordigno umano. / Animo oppresso / occhio stanco, vigile. / Fredda-limacciata / la morte in agguato. / Squalo metallico / in ossature cigolanti / fugge, sfugge / gelidamente agile / alla luce tetra / del proiettore nemico. / Risalirà?” (Crali 1933).

Invitato da Marinetti a partecipare alla Biennale di Venezia del 1936, dopo la deludente esperienza di due anni prima, Crali scelse *I sommersi*, a dimostrare l'importanza assegnata a questo dipinto. *I naviganti* e *I volatori* completavano l'oppressiva trilogia uomini-ambiente sviluppata sott'acqua, in superficie, in aria.

Tullio Crali,
I naviganti, 1933.
Collezione privata

Mart, Museo di
Arte Moderna e
Contemporanea di Trento
e Rovereto, MART 374

ESPOSIZIONI

Gorizia 1934; Gorizia 1936b, n. 2, p. 4; Gorizia 1936c, n. 2, p. 10; Venezia 1936, n. 31, p. 183; Latina 1967; Milano 1971; Gorizia 1985, n. 39, p. 50; Padova 1990a, p. 20; Rovereto 1994, p. 25.

BIBLIOGRAFIA

La mostra futurista 1934, p. 3; *La mostra d'arte* 1936, p. 3; Crali 1941; PASSAMANI 1985, p. 50; SCUDIERO 2009, p. 71; *Tullio Crali* 2010, pp. 48, 91; CIBIN 2016, pp. 192, fig. G.31.





I campionato interprovinciale radiomotociclistico per giovani fascisti

Questo manifesto promuove un evento organizzato dal comando fascista di Gorizia, in collaborazione con la sede triestina dell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (Eiar), per celebrare l'annuale festività del Natale di Roma (*La corsardiomotociclistica* 1933, p. 3).

I temi cari ai futuristi della velocità e della macchina sono qui declinati tenendo nella giusta considerazione la destinazione popolare della *réclame* e le caratteristiche tecniche della litografia, dalla quale si ottengono i migliori risultati utilizzando tinte piatte. Il pittore evita quindi scomposizioni formali troppo ardite, punta piuttosto su un linguaggio sintetico, bidimensionale e dalla gamma cromatica ridotta a poche tinte, ma di grande impatto visivo.

Il dinamismo è ottenuto dall'aggressiva immagine della motocicletta e dalla rotazione di tutta la composizione secondo un asse perpendicolare alla sagoma nera a destra in cui si riconosce il profilo di un fascio littorio, simbolica origine del movimento e della manifestazione reclamizzata. L'inclinazione è assecondata e accentuata anche dal *lettering* che Crali ha personalizzato in relazione alle esigenze del soggetto, partendo da esempi della grafica modernista. Il movimento diagonale è in qualche misura attenuata dalla presenza del grande cerchio del microfono dell'Eiar, concessionario esclusivo delle trasmissioni radiofoniche durante il fascismo, che occupa il centro del manifesto e riconduce tutta la composizione a un sostanziale equilibrio.

Crali certamente aveva letto il manifesto *Il futurismo è l'arte pubblicitaria*, pubblicato da Fortunato Depero nel 1931, dove si sosteneva che per promuovere "lo splendore nostro" i futuristi dovessero adottare uno "stile violentemente colorato" e una plastica "riassuntiva e geometrica" in grado di moltiplicare e scomporre i "ritmi di oggetti e paesaggi" per accrescerne il dinamismo

1933
Cromolitografia, cm 102 x 72
Stampa Grafiche Chiesa, Udine

(DEPERO 1931). D'altra parte il pittore conosceva la produzione grafica della prima stagione futurista giuliana, di Giorgio Carmelich e Luigi Spazzapan in particolare, e probabilmente anche quella della Modiano di Trieste che, all'inizio degli anni Trenta, poteva contare sulle nuove idee moderniste veicolate dagli artisti ungheresi impegnati nella succursale dell'azienda a Budapest (DELNERI 2013, p. 142).

Crali si dedicò alla grafica pubblicitaria dall'inizio degli anni Trenta. Spinto principalmente da ragioni economiche, egli realizzò i suoi primi lavori tra il 1932 e il 1933 per la tipografia udinese Chiesa. Il pittore ideò per quella ditta, tra gli altri, anche il manifesto della "Bottega d'arte" di Gorizia (1932) e i meno dinamici ma altrettanto efficaci manifesti per le prime due mostre provinciali della sagra delle ciliegie di Gorizia (1932-1933), che ben testimoniano la sua capacità di adeguarsi alla necessità della committenza.

Nonostante questi risultati, Crali non riuscì a imporsi tra i protagonisti della cartellonistica nazionale, che in effetti fu consacrata nella prima Mostra nazionale del Cartellone e della Grafica pubblicitaria di Roma nel febbraio 1936, ma alla quale egli non fu presente (VILLARI 2013, p. 95).

Tullio Crali,
*Il mostra provinciale
e sagra delle ciliegie*,
Gorizia, 1933

Udine, Casa Cavazzini -
Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea

ESPOSIZIONI

Trieste 1977, n. 33,
pp. 120, 134; Gorizia
1985, n. 211, p. 150;
Padova 1990b, p. 189;
Rovereto 1994, p. 122;
Gorizia 2009a, pp. 85, 86
(ill); Gorizia 2013, n. 40,
p. 30, n. 215, p. 306.

BIBLIOGRAFIA

STRUKEJ 1977, p. 67;
*150 manifesti del Friuli
Venezia Giulia* 1982,
p. 61; STURANI 1988, p. 83;
REBESCHINI 1994, p. 117;
REALE 2009b, p. 88;
DELNERI 2013, p. 142;
CURCI 2013, p. 30; DE
GRASSI 2019, p. 46.



(RALI₃₃)

I° CAMPIONATO INTERPROVINCIALE RADIOMOTO CICLISTICO PER GIOVANI FASCISTI



GORIZIA
21 APRILE A.XI

ESPENTE DA BULLO - LEGGE 54 - 1936 N. 131 - GAZZ. UFF. 22 - 6 - 1936 N. 147

Uomo e cosmo

1933-34
Olio su cartone, cm 80 x 70

Il quadro rappresenta un uomo a capo chino intento a scrutare l'universo con un telescopio, la cui sagoma disarticolata è ben individuabile in basso. Dall'occhiello del telescopio egli vede probabilmente le sagome dei due pianeti, dalla conformazione superficiale simile alla luna, inquadrare parzialmente entro l'anello nero in alto a sinistra. Il paesaggio interplanetario dipinto intorno sembra fondersi con la testa dell'astronomo in un intricato gioco di intersezioni in cui si mescolano frammenti umani, meccanici e cosmici, senza tuttavia giungere a esiti di irriconscibilità astratta. Le distanze apparentemente inconciliabili tra il microcosmo dell'uomo e il macrocosmo dello spazio trovano un simbolico punto di contatto nella metamorfosi del più luminoso e increspato pianeta centrale che diventa il cranio altrettanto rugoso dell'astronomo.

Giovanni Lista ha provato a spiegare il significato di questa non casuale sovrapposizione tra razionale (il cervello) e misterioso (il pianeta), ipotizzando "un'equazione ontologica tra il sistema cosmico e l'uomo che ne è parte integrante ed emanazione misteriosa", ma anche "una doppia irrisolvibile impenetrabilità, che si dà come condizione dell'esistenza di entrambi" (LISTA 2009a, V.3). Nelle intenzioni di Crali il dipinto ambiva più semplicemente a dare forma al pensiero e alla sensibilità necessarie all'astronomo per scoprire "l'armonia delle sfere e la follia delle lontananze" nello spazio (CRALI 1936, p. 4).

Uomo e cosmo deve essere messo in relazione con il poco più recente *I sommersi* [scheda 13] per più motivi. Innanzitutto per la simile tematica legata alla condizione umana e al destino dell'uomo (SCUDIERO 2009, p. 71); poi per la scelta di una gamma di colori cupi, con rare e calcolate accensioni sui dettagli da evidenziare, che conferisce un senso drammatico e oscuro

al dipinto; infine per le scelte stilistiche di lontana ascendenza boccioniana. Tuttavia in *Uomo e cosmo* c'è un minor ricorso alle forme tondeggianti rispetto a *I Sommersi* e anche un più convinto utilizzo di nette linee diagonali che tagliano il quadro in segmenti. Queste scelte potrebbero essere legate alla necessità di rappresentare credibilmente i vertiginosi salti spazio-temporali del cosmo (PASSONI 1971), ma anche per confermare il progressivo allontanamento stilistico dalla maniera prampoliniana.

Il dipinto fu presentato alla seconda Quadriennale d'arte di Roma nel 1935, dopo essere stato esposto per la prima volta a Gorizia durante la mostra personale del 1934 presso l'Istituto magistrale Scipio Slataper. Per Crali si trattò dell'esordio nella più importante rassegna d'arte nazionale in Italia e rappresentò una vera prova d'appello rispetto al deludente esito della Biennale di Venezia dell'anno prima che lo convinse a distruggere *La rivoluzione dei mondi*, il quadro esposto in quell'occasione.

Uomo e cosmo è stato acquistato dai Civici Musei di Udine nel 1980, successivamente alla chiusura della mostra personale di Crali allestita presso la galleria del Girasole della stessa città (REALE 2009b, p. 77).

Udine, Casa Cavazzini -
Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea

ESPOSIZIONI

Gorizia 1934; Roma, 1935, n. 4, p. 146; Gorizia 1936b, n. 1, p. 4; Milano 1971, n. 22; Roma 1972; Trieste 1976, n. 27, p.; Venezia 1978; Udine 1979, Gorizia 1985, n. 44, p. 53; Rovereto 1994, p. 23; Milano 2009, n. 242, p. 256, Gorizia 2009a, n. 27, pp. 60 (ill.), 76-78.

BIBLIOGRAFIA

CRALI 1936, p. 4;
PASSONI 1971; CALVESI 1976, p. 10; DAMIANI 1978, p. 225; PASSAMANI 1985, p. 50; *I futuristi e le Quadriennali* 2008, pp. 166, 178, tav. IX, copertina; LISTA 2009a, p. 243; V.3, p. 113; REALE 2009b, pp. 76-78; SCUDIERO 2009, p. 71.



Lotta greco-romana

La lotta greco-romana è tra le discipline olimpiche più antiche; la sua versione moderna ha avuto origine tra Italia e Francia nel corso dell'Ottocento. Il nome si deve probabilmente al lottatore italiano Basilio Bartoletti. A differenza della lotta libera, i due lottatori greco-romani devono raggiungere l'obiettivo di atterrarsi senza ricorrere a tecniche di ribaltamento che prevedano l'uso delle gambe, ma sfruttando gli eventuali squilibri dell'avversario provocati da pressione fisica e allacciamenti delle braccia.

Crali rappresenta un momento del combattimento in cui c'è sostanziale equilibrio tra i due lottatori ben simboleggiato dall'intreccio delle mani al centro del dipinto. Intorno a questo punto di stasi si sviluppa il gioco delle linee-forza futuriste che suggeriscono il dinamismo dei due atleti e il loro mettersi in relazione con lo spazio del combattimento. La scomposizione delle forme, riconducibile allo stile di Boccioni, non giunge tuttavia a esiti di illeggibilità dei corpi che anzi in alcuni punti appaiono definiti quasi in modo naturalistico, su un registro coloristico lontano dagli squilli cromatici più caratteristici dell'autore. Come scrisse qualche decennio dopo, con riferimento a opere come questa, Crali cercava nello sport l'armonia: "La bellezza dello stile, che nasce dalla coordinazione di forze, tempi e movimenti" (CRALI 1981).



1935
Olio su tavola, cm 70 x 77
Firmato in alto a destra "Crali 35"

Crali dipinse temi sportivi più volte, tratto dal dinamismo implicito in ogni forma di attività sportiva. In quadri come il precoce *I lottatori* (1927) o *Dinamismo di un discobolo* (1935), la scomposizione formale è tuttavia molto più pronunciata rispetto a *Lotta greco-romana*; e anche nei successivi disegni, di difficile datazione, ispirati alle liriche sportive del volume *Fughe nei secondi* (1937) del futurista di origine dalmata Vladimiro Miletti, suo cugino, i soggetti non sono agevolmente riconoscibili.

La scelta più moderata per questo dipinto, abbastanza distante da certe angolosità a cui Crali aveva abituato il pubblico, deve essere messa in relazione con il tipo di esposizione per cui fu ideata. Infatti, *Lotta greco-romana* fu pensata per la prima *Mostra Nazionale d'arte ispirata allo sport* e allestita ai Mercati Traianei di Roma all'inizio del 1936. Voluta da Bruno Zauli in un clima di forte nazionalismo, l'esposizione ambiva a riannodare il legame tra arte e sport (MARGOZZI 2013, p. 86).

Il dittico proposto da Crali – insieme a *Lotta greco-romana* il pittore esponeva infatti *Lotta libera* – fu il più apprezzato dall'influente giornalista sportivo Lando Ferretti, secondo cui, seppur "in stile modernissimo", nulla aveva da invidiare alle opere della classicità quanto a "sicurezza di anatomia, novità e verità di atteggiamenti, potenza di rilievo" (FERRETTI 1936, p. 3). Certamente anche grazie a questa accoglienza della stampa, le due opere furono tra le settanta selezionate (tra progetti di architettura, dipinti, grafica e scultura) per rappresentare l'arte italiana alle famigerate olimpiadi di Berlino del 1936.

Tullio Crali,
Dinamismo di un discobolo, 1935.
Collezione privata

Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
MART 224

ESPOSIZIONI

Roma 1936; Berlino 1936, n. 237, p. 31, Gorizia 1937, n. 9; Milano 1981; Firenze 1982.

BIBLIOGRAFIA

FERRETTI 1936, p. 3;
Impressioni 1937, p. 3;
Tullio Crali 2010, pp. 52-53.



Tullio Crali,
Pugilatore (illustrazione per Vladimiro Miletti, *Fughe nei secondi*, 1937)



Crepuscolo della sera

1937
Olio su tavola, cm 79 x 59

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gorizia 1938, n. 69;
Trieste 1976, p. 28;
Rovereto 1994, p. 31;
Monfalcone 2019, p. 132.

BIBLIOGRAFIA

Nelle sale della IV mostra
1938; CALVESI 1976,
p. 11; CRALI 1994, p. 159;
SCUDIERO 2009, p. 70.

Una donna in posa languida esibisce il proprio corpo, disteso sensualmente lungo la diagonale del quadro. Un vestito nero la copre parzialmente, ma lascia trasparire le sue turgide forme. Ai lati della figura sono sinteticamente dipinti, con le stesse “tinte cupe e carnose” (*Nelle sale della IV mostra* 1938), i caseggiati di una via cittadina che sembrano incombere sulla giovane come sull'osservatore. *Crepuscolo della sera* presenta una versione molto meno accentuata delle abituali scomposizioni di forme e compenetrazioni tra figura e ambiente tipiche di Crali a tutto vantaggio di una maggiore leggibilità del soggetto.

Non era la prima volta che l'artista affrontava il nudo femminile, ma in questo caso a ispirarlo furono direttamente i versi di Baudelaire. Il titolo dell'opera di Crali infatti riprende il novantacinquesimo componimento dei *Fleurs du Mal* (*Fiori del Male*), pubblicato a Parigi nel 1857, che si apre con questo verso: *Voici le soir charmant, ami du criminel* (“la vaga sera, amica del delinquente”, nella prima traduzione italiana di Riccardo Sonzogno, 1893).

La donna rappresentata potrebbe essere la personificazione della prostituzione che è descritta in quegli stessi versi: *À travers les lueurs que tourmente le vent / La Prostitution s'allume dans les rues; / Comme une fourmilière elle ouvre ses issues; / Partout elle se fraye un occulte chemin, / Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main; / Elle remue au sein de la cité de fange / Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange*. (“A traverso i chiarori tormentati dal vento, la Prostituzione si accende nelle vie; schiude le sue uscite come un formicaio; si apre ovunque un occulto sentiero come il nemico che tenta una sorpresa; e si muove in seno a la città fangosa come un verme che trafuga a l'Uomo ciò che mangia”).

Il dipinto è parte di una serie che nelle intenzioni di Crali avrebbe dovuto trovare ispirazione da ognuno degli oltre cento poemetti della raccolta baudelairiana. Il progetto cominciò a prendere forma poco dopo il suo arrivo a Rovigo nell'estate del 1937, come sottotenente di complemento proveniente da Moncalieri (Torino), ma si arenò al compimento dell'ottava tavola.

Crali avrebbe voluto mostrare queste opere alla Biennale di Venezia del 1938, prima di organizzare una grande personale a Milano interamente dedicata a Baudelaire, come scrisse a Marinetti nell'autunno del 1937 (CIBIN 2016, p. 22). Invece il gruppo di opere fu esposto a Gorizia nel settembre 1938, in occasione della *Quarta mostra d'arte del Gruppo universitario fascista* organizzata dallo stesso Crali con Raoul Cenisi e Bruno Seculin. Le più apprezzate dalla critica, che dimostrò di gradire l'allontanamento dell'artista dallo stile futurista, furono *I Gufi* e *Il vino dell'assassino*, oltre a *Crepuscolo della sera*. Maurizio Calvesi ha inoltre sottolineato come i caratteri di questi lavori, tra “fantasia ed espressionismo”, segnino un momento di interesse per la figurazione italiana alle soglie della guerra e abbiano anticipato l’“esistenzialità macabra” di Giuseppe Guerreschi (CALVESI 1976, p. 11).



A pieno regime

La massa rossa dell'aeroplano in primo piano divide in due il paesaggio retrostante ed evita il problema di rappresentare una linea di orizzonte che questa prospettiva aerea richiederebbe. Le linee-forza generate dalla rotazione delle eliche conferiscono alla composizione il dinamismo necessario a giustificare il rimescolamento degli elementi paesaggistici sullo sfondo, sebbene nella parte bassa prevalgano coerentemente dettagli terrestri, mentre in alto quelli aerei.

Il dipinto presenta una impaginazione abbastanza simile a certi manifesti pubblicitari dell'epoca e uno spiccato carattere illustrativo. Tuttavia non è agevole riconoscere gli oggetti riprodotti perché Crali sembra essersi attenuto in modo esemplare al quarto precetto del Manifesto dell'aeropittura che imponeva un "disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintesi e trasfigurare tutto" (MARINETTI 1929).

Pur tenendo nella giusta considerazione questo aspetto, si possono però proporre alcune ipotesi. Il trimotore potrebbe essere un Savoia Marchetti S.M. 75 della compagnia nazionale Ala Littoria, il cui primo volo risaliva al 1937 ed era certamente in uso nel 1938 quando Crali, su indicazione di Marinetti, ottenne l'autorizzazione al "volo gratuito per ragioni d'arte" su tutte le linee di questa compagnia diretta dal colonnello Umberto Klinger (CRALI 1994, p. 160). Ciò connoterebbe di un accento propagandistico il titolo del quadro, allusivo allo sforzo del regime fascista per potenziare la flotta nazionale, oltre a descrivere quanto vi è rappresentato.

Riconoscere il paesaggio appare ancora più arduo. Crali ricorda di aver sorvolato le isole dell'Egeo, le isole Pelagie, la Tunisia, la Libia. Tuttavia la tavola parolibera *Sorvolando le isole dalmate*, scritta nel 1938, contiene alcuni versi accostabili alla veduta tra terra e mare di questo dipinto,

1938
Olio su tavola, cm 80 x 60
Firmato in basso a sinistra "Crali 38"

come "su mare alcova d'acqua luce delicatezze gioiose fluenti tutto intorno dall'alto qua là vicino a destra lontano le isole verdi dalla crinolina ghiaiosa si stirano beate le membra al massaggio della tramontana", o anche "frugare con l'ombra dell'aeroplano solleticando isole scogli a tentacoli sparse in disordine occhieggianti casette in pietra dura senza strade orti viottoli" (CRALI 1941, pp. 33-34).

A pieno regime fu esposto per la prima volta alla Biennale d'arte di Venezia del 1938 assieme ad altri sei dipinti. Il pittore futurista padovano Corrado Forlin sottolineò il cambiamento avvenuto in Crali, allontanatosi dall'aeropittura "stratosferica cosmica e biochimica" di Prampolini per avvicinarsi alle visioni dinamiche sintetiche di Tato che gli permettevano di essere "più colorato e più comunicativo" (FORLIN 1938, p. 3). La svolta di Crali fu premiata anche in termini di vendite, in genere non così numerose tra i futuristi. *A pieno regime* fu acquistato dall'industriale rodigino Matteo Nichetti, assieme a *Superare le vette*.

Il dipinto è entrato a far parte delle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo nel 2009.

Alberto Mastroianni,
manifesto dell'Accademia
Aeronautica, 1938.
Massimo and Sonia Cirulli
Archive, New York

Collezione Fondazione
Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo,
inv. Fond. 963

ESPOSIZIONI

Venezia 1938, n. 22,
p. 186; Torino 2018,
p. 125.

BIBLIOGRAFIA

FORLIN 1938, p. 3.





Incuneandosi nell'abitato

[Tuffo]

“**D**ei suoi quadri che ho presentato all'ultima Biennale ricordo 'Incuneandosi nell'abitato' ove è reso mirabilmente lo sviluppo delle forze e dei toni di colore la fantasmagoria di prospettive e velocità”. Così scriveva Marinetti nel marzo del 1939 per suffragare la sua enfatica convinzione che Crali fosse “il più grande aeropittore del momento” (MARINETTI 1939, p. 1).

Abbandonati i temi legati alla vita urbana degli anni precedenti, Crali aveva infatti riorientato con decisione le sue scelte verso l'aeropittura, avendo anche ottenuto il permesso di viaggiare gratuitamente sui voli dell'Ala Littoria grazie all'interessamento dello stesso Marinetti (CRALI 1994, p. 160). L'esperienza del volo gli aveva permesso di sperimentare direttamente “altezze velocità mobilità continua esaltazione eroica misticismi negazione del terrestre gioia del proprio Io liberato” e di realizzare dipinti che non volevano essere mere “visioni” aeree, ma ambivano a rappresentare l’emozione dei paesaggi celesti terrestri e meccanici” (CRALI 1939, p. 1; cfr. *Scritti* n. 4).

Incuneandosi nell'abitato è tra i dipinti che meglio testimoniano questa nuova fase della ricerca di Crali. Non è soltanto una sapiente rappresentazione prospettica, ma anche il tentativo di restituire l'adrenalinica e vertiginosa sensazione che accompagna una manovra in picchiata durante la quale tutto intorno sembra deformarsi e perdere consistenza plastica. Lo strano effetto sullo spettatore, in bilico tra coinvolgimento e distacco, è ottenuto attraverso due espedienti che hanno l'obiettivo comune di porlo al centro del quadro. Il primo riguarda la scelta di una rappresentazione prospettica a quadro orizzontale dall'alto in cui si ha, a differenza di quella centrale e di quella accidentale, la sovrapposizione del punto di vista e del punto di fuga. Il secondo è la decisione di far coincidere tale sovrappo-

1938

Olio su tavola, cm 100 x 80

Firmato in alto a sinistra “Crali 38”

sizione con la testa dell'aviatore, ottenendo l'effetto di “raddoppiare” la posizione dell'osservatore che guarda il dipinto, con lo stesso dispositivo adottato da alcuni pittori del romanticismo tedesco, come Carl Gustav Carus e Caspar Friedrich (LISTA 2013, p. 23).

Accanto a questi illustri precedenti storici, è probabile che Crali abbia guardato anche ad altri esempi più vicini e recenti. La scelta della prospettiva sulla città, le compenetrazioni tra interno dell'aereo e spazio circostante, la precisione descrittiva hanno infatti qualche somiglianza con *Scendendo in città dal cielo* (1934) dell'aeropittore veronese Alfredo Gauro Ambrosi (SCUDIERO 2009, p. 72).

Come anticipato, il dipinto fu presentato alla Biennale di Venezia del 1938 e venduto a Giovanni Pejrone di Torino. Esistono altre due versioni del quadro che si distinguono per l'alone luminoso attorno al capo del pilota, inclinato dalla parte opposta, e per la cura quasi iperrealistica dell'abitacolo: la prima fu esposta con il titolo *In tuffo sulla città* alla Biennale di Venezia del 1940 e acquistata dal biellese Bruno Blotto Baldo (CIBIN 2016, p. 229); la seconda, documentata dal 1942, è stata donata dall'autore al Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (LISTA 2013, pp. 22-23).

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Venezia 1938, n. 27, p. 186.

BIBLIOGRAFIA

MARINETTI 1939, p. 1; CRALI 1941; CRALI 1994, p. 162; LISTA 2009a, pp. 22-23; SCUDIERO 2009, p. 72; CIBIN 2016, pp. 155, 192, 193, 450, 451, fig. H.2



In volo sui campi di battaglia [Pattuglia sull'Isonzo]

1938
Olio su tela, cm 112 x 77
Firmato in basso a sinistra "Crali 38"

Il dipinto rappresenta una prospettiva a volo d'uccello del corso dell'Isonzo, lungo il quale ebbero luogo dodici battaglie durante i primi due anni di guerra mondiale combattuti dall'Italia.

Nonostante la presenza di alcune deformazioni e tagli tipici della sintassi futurista, il paesaggio dipinto presenta tratti di verosimiglianza con la realtà. Il punto di vista della prospettiva è localizzabile sopra l'altopiano della Bainsizza, dove fu combattuta l'undicesima battaglia dell'Isonzo, che si apre alle spalle del Monte Santo (Sve-ta Gora) ed è rivolto verso meridione. Il piccolo borgo nel cono d'ombra in primo piano è Gargaro (Grgar), mentre i due insediamenti nella zona illuminata dal fascio di luce sono rispettivamente Salcano (Solkan), nelle cui vicinanze è ben evidente il ponte ricostruito durante gli anni del fascismo, e più in alto Gorizia, di cui si distingue la mole del castello all'estrema sinistra del dipinto.

In basso a destra è riconoscibile il santuario mariano del Monte Santo, anch'esso distrutto durante la guerra e ricostruito tra 1924 e 1928 su progetto dell'architetto goriziano Silvano Baresi (Barich). A prima vista sembra un'incongruenza rispetto al resto, perché nella realtà il santuario si trova sulla sinistra orografica dell'Isonzo. Tuttavia uno sguardo più attento consente di osservare come l'edificio religioso, ispirato alla basilica di Aquileia, sia dipinto lungo il crinale della montagna che ha origine a sinistra e incrocia in trasparenza il fiume secondo la più classica delle compenetrazioni futuriste. Con questo accorgimento Crali riuscì anche a ottenere l'effetto simbolico di affiancare l'Isonzo, fiume sacro alla patria italiana, e il santuario di Monte Santo, imposto come simbolo di italianità in un territorio da nazionalizzare dopo la fine della guerra (DE SABBATA 2012, p. 43-44).

Mentre la topografia appare quella de-

gli anni Trenta, gli aerei che sorvolano il cielo plumbeo sembrano tre Ansaldo S.V.A. in uso durante la prima guerra mondiale. Se così fosse, sarebbe come se Crali avesse compiuto una sintesi temporale per ricordare i vent'anni della fine vittoriosa del conflitto mondiale, visto che il dipinto è datato 1938. In ogni caso, la presenza degli aerei militari e la grande precisione descrittiva dei luoghi, non molto frequente negli altri dipinti di Crali, spingono a considerare *In volo sui campi di battaglia* un quadro celebrativo, anche tenendo conto delle circostanze in cui fu esposto per la prima volta. Infatti, sebbene non appaia tra i titoli del catalogo (si potrebbe proporre una identificazione con *Ore eroiche* o *Sulle orme della gloria*), il quadro fu presentato in occasione della quarta mostra del Guf di Gorizia, inaugurata il 22 settembre 1938, come dimostra una fotografia presente nell'archivio dell'artista (Archivio Crali 2.28).

L'esposizione era stata organizzata dallo stesso Crali, con Raoul Cenisi e Bruno Seculin, e faceva parte delle manifestazioni goriziane per il ventennale della vittoria che poterono contare anche sulla presenza di Mussolini il 20 settembre, impegnato nel suo viaggio nei luoghi del conflitto.

Gorizia, Camera
di Commercio, Industria
Artigianato e Agricoltura

ESPOSIZIONI

Gorizia 1938; Roma 1939, n. 35, p. 192; Rovereto 1994, p. 26; Gorizia 2000, n. 57, p. 85; Trieste 2003, p. 53; Gorizia 2009a, pp. 67, 80.

BIBLIOGRAFIA

GRANSINGH 2000, p. 85-86; *I futuristi e le Quadriennali* 2008, pp. 166, 179, tav. XVII; DE GRASSI 2019, p. 36 (ill.).



Vite orizzontale

1938
Olio su compensato, cm 80 x 60
Firmato in basso a sinistra "Crali 38"

Il dipinto rappresenta il dinamico panorama originato da una manovra a vite, tra i più pericolosi e temerari movimenti aerei. Crali sottopone le tradizionali regole della prospettiva a una forzatura per cercare di dar forma a questo movimento rotatorio che moltiplica i punti di vista e genera una deformazione della linea di orizzonte, disposta su un piano fortemente inclinato.

Sottolineata dal chiarore sopra l'orizzonte, la netta distinzione tra cielo e terra in primo piano si fa progressivamente più sfumata fino a confondersi in prossimità della minacciosa nuvolaglia che domina dall'alto e lascia passare alcuni raggi solari. Tale progressione è sottolineata dalla diversa resa pittorica che passa dal sintetico realismo del primo piano in basso agli esiti quasi astratti della parte alta. Infine, anche lo stacco cromatico tra i grigi del cielo e i rossi dei mattoni è piuttosto contenuto per poter ottenere un equilibrato connubio tra spazio urbano e spazio aereo.

Vite orizzontale sembra così la visualizzazione del mutamento percettivo, dovuto a velocità e movimento aerei, della statica superficie terrestre, "con la distesa dura e pietrosa di tetti, case, campanili", che diventa un piano "malleabile, flessibile, molle, che si avvita nella dimensione aerea e si amalgama con il tessuto celeste e l'atmosfera lattiginosa di un cielo nuvoloso" (LISTA 2009b, p. 114).

L'opera fu esposta per la prima volta alla terza Quadriennale nazionale d'arte del 1939 e acquistata dal Governatorato di Roma (BONASEGALE 2008, p. 80). *Vite orizzontale* e gli altri lavori di Crali esposti in quell'occasione (*Scivolata d'ala*, *Acrobazia aerea* e *Volo sui campi di batta-*

glia) suscitarono grande attenzione soprattutto presso gli aviatori, fermi "a grappoli" davanti ai quadri nei quali riconoscevano "ammirati e commossi" le loro sensazioni (MARINETTI 1939, p. 1). Il soggetto acrobatico di questo dipinto è assai prossimo ad altri dello stesso periodo, come *Lopping*, *Looping rovesciato*, *Vite verticale*.

Questi lavori potrebbero essere nati dalle esperienze vissute da Crali sugli aerei della compagnia nazionale Ala littoria, anche se appare più ragionevole metterli in relazione con i più audaci voli degli aerei della 73^a squadriglia caccia del 4° Stormo dell'aeroporto di Merna (Miren), nei pressi di Gorizia, di poco successivi. La squadriglia era comandata dal colonnello Ernesto Botto, detto "gamba di ferro" per la protesta che portava a causa di una ferita subita durante la guerra civile spagnola, a cui Crali dedicò successivamente la sua mostra personale di Gorizia del 1940. I quadri presentati in quest'ultima occasione erano tutti caratterizzati da un paesaggio che aveva "brusche variazioni", assumeva le prospettive "più ardite, più impensate, più bizzarre" a seconda delle evoluzioni compiute dall'aereo (GIORNI 1940, p. 2).

Tra le opere di quella mostra c'era anche una *Vite verticale*, ma non lo stesso lavoro esposto alla Quadriennale romana del 1939. Si trattava di una seconda versione, poi portata alla Biennale di Venezia del 1940 e lì acquistata da Angelo Bestetti di Arcole (Verona) assieme a *Decollo* e *In vite* (CIBIN 2016, pp. 228-29).



Tullio Crali,
Looping rovesciato,
1938 (da "Mediterraneo
Futurista", 1942)

Roma, Galleria
d'Arte Moderna

ESPOSIZIONI

Roma 1939, n. 34, p. 192;
Trieste 2003, p. 52;
Milano 2009, n. 236,
p. 251, cat. V.4; Firenze
2012, n. 2.19, p. 139;

BIBLIOGRAFIA

CRALI 1994, p. 162;
BONASEGALE 2008,
p. 80-81; *I futuristi e
le Quadriennali* 2008,
pp. 166, 179; LISTA 2009b,
cat. V.4, pp. 113-114;
VACCA 2012, pp. 60, 139.



Città futurista

Negli stessi mesi in cui stava imponendosi all'attenzione con le sue aeropitture, Crali realizzò questa veduta urbana che lo riportava ai soggetti architettonici, tema abbandonato all'inizio degli anni Trenta [scheda 9]. Tuttavia, c'è una grande differenza tra quelle prime prospettive a china e questa *Città futurista*. Le chine nascevano da un'esigenza progettuale e proponevano, con grande cura grafica e altrettanta ingenuità utopistica, ipotesi di edifici "snodo" per la città futurista, cercando di dare forma ai propositi del manifesto di Sant'Elia. Questo dipinto ha invece l'intento di rappresentare l'incombente massa unitaria di un'inverosimile e opprimente città futura, i cui tratti visionari si approssimano a quelli ideati dal regista tedesco Fritz Lang nel film *Metropolis* (1927).

La prospettiva centrale con un punto di vista molto basso accentua la simmetria

1939
Olio su tela, cm 44,2 x 63,7
Firmato in basso a sinistra "Crali Roma 39"

Trieste, Collezione
Fondazione CRTrieste

BIBLIOGRAFIA

GARDONIO 2012, p. 358.

e la monumentalità di una composizione in cui gli edifici, molto somiglianti a quelli di *Incuneandosi nell'abitato*, sono definiti sommariamente e sembrano proiettarsi verso il cielo con le loro improbabili *silhouette*. Alla marcata verticalità della parte alta corrisponde un andamento più orizzontale e definito della parte bassa, caratterizzata dalla maggior presenza di forme curve che contribuiscono al complessivo equilibrio della composizione.

Il soggetto eccentrico rispetto alla produzione coeva, la presenza di molti disegni preparatori e di una versione più grande del dipinto (venduta in asta Sotheby nel 2007, GARDONIO 2012, p. 358), lasciano supporre che *Città futurista* possa essere un lavoro realizzato su commissione, durante il soggiorno di Crali a Roma tra 1938 e inizio 1939. Il pittore scrisse poco di questo periodo, sottolineando il suo far la "spola



Plastico del piano
regolatore per l'E42 (da
"Architettura" 1938)

Fotogramma del film
Metropolis di Fritz Lang,
1927



tra piazza Adriana e via Oslavia, tra Marinetti e Balla” (Crali 1994, p. 160), e anche il suo archivio è scarno di documenti. Tra questi, spicca però una lettera ai familiari del 2 aprile 1938, in cui raccontava di contatti e di potenziali prospettive di lavoro a Cinecittà, inaugurata l’anno precedente, e nei cantieri dell’E42, il nuovo quartiere che avrebbe dovuto sorgere nella periferia sud-occidentale della città per ospitare l’esposizione universale (Archivio Crali 1.415).

Le cose non andarono evidentemente come sperava, ma la lettera dimostra un Crali molto attivo e attento alle dinamiche della città che stava vivendo una grande trasformazione urbanistica. Nel corso del 1938 maturò la svolta per l’E42 che passò dal progetto modernista iniziale, realizzato da Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano,

Luigi Piccinato, Luigi Vietti, Ettore Rossi, a uno più tradizione del solo Piacentini, connotato da forte simmetria. Tale cambiamento significava, dal punto di vista stilistico, anche il ritorno a un “classicismo essenziale, fatto da archi e da colonne” (NICOLOSO 2018, p. 222).

Conoscendo le idee moderniste in architettura di Crali, che non si era sottratto a criticare pubblicamente i nuovi edifici pubblici goriziani all’inizio del decennio (Crali 1932, p. 5), e osservando alcuni caratteri di questo dipinto, come l’asse di simmetria centrale e la distribuzione degli edifici, c’è allora da chiedersi se *Città futurista* possa essere considerato una risposta polemica, e utopica, a quanto stava avvenendo concretamente a Roma in quel momento.

Prima che si apra il paracadute [Paracadutista]

Il quadro raffigura un paracadutista che si è appena lanciato nel vuoto dall'aereo in volo. Il punto di vista zenitale mette a confronto il corpo fortemente scorciato dell'uomo, che occupa il centro del dipinto, e il suolo sul quale andrà ad atterrare.

Il meccanismo della rappresentazione è simile a quello adottato per *Incuneandosi nell'abitato* con la scelta di una prospettiva a quadro orizzontale dall'alto e la sovrapposizione di punto di vista e punto di fuga in coincidenza della testa del paracadutista. L'effetto complessivo è però molto diverso rispetto a *Incuneandosi nell'abitato* perché in questo quadro manca completamente lo stordente apparato di linee prospettiche divergenti degli edifici cittadini che producono l'effetto di accelerazione. Inoltre, in *Prima che si apra il paracadute* non c'è più la macchina a proteggere l'uomo, il quale scende velocemente, senza dare l'impressione di precipitare, su un piatto paesaggio campestre disegnato da strade e irregolari appezzamenti di terreno dalle differenti cromie. È come se Crali avesse voluto ridurre al minimo le sovrastrutture moderne, che tuttavia affiorano nell'equipaggiamento e nelle linee-forza che ricordano la presenza dell'aeroplano, ponendo l'eroico uomo tecnologico a diretto contatto con uno scorcio di natura urbanizzata, l'unica possibile nella modernità.

Il raccordo tra la massa scura del soggetto in caduta e le azzurrognole geometrie della topografia di fondo è garantito dall'irregolare nuvolaglia e dalle già citate linee-forza che generano il dinamismo della scena rappresentata. Tali linee, tuttavia, non inficiano la verosimiglianza della composizione che si può apprezzare nei dettagli della divisa e nella definizione del paesaggio, forse non di pura invenzione. Infatti, per quanto sia arduo identificarla, si può ragionevolmente supporre che la porzione di territorio dipinta fosse in prossimi-

1939

Olio su compensato, cm 141 x 151

Firmato in alto a sinistra "Crali"

tà di Merna (Miren). In questa località nei pressi di Gorizia c'era l'aeroporto dove si esercitavano i caccia della 73^a squadriglia del 4° stormo, comandata da Ernesto Botto, sui quali Crali era stato autorizzato a salire tra la fine del 1938 e l'inizio del 1939 (Crali 1994, p. 161).

Prima che si apra il paracadute non ha caratteri dichiaratamente bellicisti, ma le circostanze in cui fu esposta hanno contribuito a creare l'immagine di un'opera di eroismo militare. Innanzitutto perché il dipinto fu presentato per la prima volta alla Biennale di Venezia nel 1940 nel momento in cui l'Italia entrava in guerra, favorendone una lettura strumentale in termini propagandistici (MARINETTI 1940, p. 2). Poi perché, dopo essere stato acquistato dai Civici Musei di Udine, fu protagonista della serata "Futurismo in guerra" organizzata dal Guf udinese la sera del 22 gennaio 1942: posizionato in bella vista sul palcoscenico, mentre Marinetti declamava alcuni suoi componimenti legati alla guerra e Aldo Giuntini proponeva le sue sintesi musicali, il quadro fu al centro della conferenza *Aeropittura contro Naturamorta* tenuta dallo stesso Crali (*La serata d'arte futurista* 1942, p. 3).

Udine, Casa Cavazzini -
Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea

ESPOSIZIONI

Venezia 1940, n. 26,
p. 185; Gorizia 1985,
n. 41, p. 51; Napoli 1989,
p. 180; Rovereto 1994,
p. 33; Gorizia 2000,
n. 59, pp. 69 (ill.), 81-
84; Udine 2001, p. 303;
Trieste 2003, p. 55;
Milano 2009, n. 238,
p. 253; Gorizia 2009a,
n. 34, pp. 69 (ill.), 81-84;
New York 2014, n. 243,
p. 281; Monfalcone 2019,
p. 99.

BIBLIOGRAFIA

CHERSI 1940, p. 88;
MARINETTI 1940, p. 2;
ZORZI 1940, pp. 27, 32;
DI BOSSO, AMBROSI 1942,
p. 13; MALDINI 1942, p. 3;
La serata d'arte futurista
1942, p. 3; PASSONI 1970;
PASSAMANI 1985, p. 51;
REALE 2001, p. 80; NEGRI
2000, pp. 141, 144;
GRANSINIGH 2000b, p. 86;
LISTA 2009a, n. 238,
p. 253; V.6, p. 115;
REALE 2009b, pp. 81-84;
SCUDIERO 2009, p. 70;
PASTRES 2010, p. 211; CIBIN
2016, pp. 193, 230, 241,
f.1.26; DE SABBATA 2018,
p. 87.



CRAI

Seduttore di nuvole

1939

Olio su masonite, cm 142 x 120

Firmato in basso a sinistra "Crali"

Il quadro rappresenta da un punto di vista ravvicinato un motore di aeroplano in azione che, attraverso il movimento dell'elica, entra in relazione con l'atmosfera nuvolosa circostante. Il motore è descritto minuziosamente in ogni suo dettaglio ed emerge chiaro il proposito di "vedere osservare sentire e interpretare le trasparenze finissime delle eliche", come scrisse Crali nel testo programmatico *Aeropittura* redatto nello stesso anno in cui fu realizzata quest'opera (Crali 1939). I colori grigio-argentei dell'acciaio di questa parte si raccordano senza soluzione di continuità con le tonalità grigio-azzurrognole dei soffici e vaporosi volumi delle nubi che nascondono una sorpresa e conferiscono un senso al titolo del dipinto. Infatti, tra le morbide curve dei cumuli nuvolosi si mimetizzano i corpi nudi di almeno cinque giovani donne disposte in posizioni che sembrano accompagnare il moto centrifugo dell'elica. Sono forse queste le "visioni erotiche costruite con sbalorditiva fantasia" di cui scrive Crali nel testo sopra citato per descrivere le nuvole, "queste arborescenze di attinie celesti queste torte si strati vaporosi divorate dall'ingordigia del sole queste anatomie muliebri che veli di cristallo opalino offrono e nascondono al nostro desiderio di penetrazione" (Crali 1939).

Il dipinto si configura dunque come un "cosmico amplesso" che coinvolge la metallica definizione del motore e le accoglienti fattezze delle nuvole (Scudiero 2009, p. 72). Tale significato allusivo allontana il quadro dal terreno puramente documentaristico-descrittivo che appare a una prima visione e lo sposta verso una dimensione simbolica in cui è forte il richiamo ai miti della virilità e della mascolinità, peraltro ampiamente propagandati anche dalla retorica fascista. *Seduttore di nuvole* dimostra come Crali non abbia mai completamente abbandonato del tutto le suggestioni mistico-simboli-

che anche negli anni in cui orientò la sua produzione al recupero della prospettiva e della figurazione più tradizionale.

L'opera fu presentata alla Biennale di Venezia del 1940. Assieme ad altre tredici tele, componeva una mostra personale allestita negli spazi riservati al futurismo e fortemente voluta da Marinetti che poco più di un anno prima aveva pubblicamente ribadito la sua stima verso Crali definendolo "il più grande aeropittore del momento" (Marinetti 1939). Nonostante il pittore ritenesse di non essere ancora maturo per questa prova (Crali 1994, p. 163), i lavori furono accolti da molti consensi che si tradussero anche in numerose vendite, fatto abbastanza straordinario per un futurista alla Biennale.

Dai registri di vendita si apprende infatti che ben otto delle quattordici opere furono vendute: le prime a essere acquistate furono *Seduttore di nuvole* e *In tuffo sulla città* (una replica dell'opera esposta due anni prima sempre a Venezia) che entrarono a far parte della collezione del ragioniere Bruno Blotto Baldo, un imprenditore tessile di Biella, poi sindaco della città tra 1951 e 1960.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gorizia 1940, n. 3;
Venezia 1940, n. 22,
p. 185; Rovereto 1994,
p. 36; Gorizia 2000, n. 58,
p. 86; Trieste 2003, p. 56

BIBLIOGRAFIA

CHERSI 1940, p. 88;
GRANSINGH 2000b, p. 86;
SCUDIERO 2009, p. 72;
LISTA 2013, p. 21; CIBIN
2016, pp. 187, 196, 229,
fig. I.22.



Il lavoro e la forza

Il dipinto è tra i pochi esempi di pittura murale di Crali e si trova nell'atrio d'onore al primo piano del palazzo progettato dall'architetto Leopoldo Claricini Dornpacher per la sua famiglia (1872-1873). Prima di diventare l'attuale Casa del mutilato e sede goriziana dell'Associazione nazionale mutilati e invalidi di guerra, il palazzo è stato la Casa degli agricoltori di Gorizia durante gli anni del regime fascista: al suo interno c'era anche la direzione del periodico "L'Isonzo agrario", organo dell'Unione provinciale fascista agricoltori e degli Enti agricoli della provincia, e il Consorzio agrario goriziano.

L'incarico affidato a Crali, che realizzò anche altre pitture all'interno dell'edificio, è forse legato alla nascita del Consorzio, costituito con decreto ministeriale il 20 novembre 1939, il cui consiglio direttivo si riunì per la prima volta l'11 febbraio 1940 (*Consorzio agrario goriziano* 1940). Una committenza di questa natura spiega il soggetto rurale e anche lo stile di quel dipinto così diverso da quanto Crali stava producendo in questo periodo, decisamente orientato all'aeropittura. Tuttavia il pittore anche in questo caso non rinunciò completamente a un linguaggio sintetico, a colori

1940
Tempera su muro, cm 460 x 340
Firmato in basso a destra "Crali"

decisi e a certe soluzioni d'impianto futurista o legate alle sue passate ricerche in ambito scenografico.

Il dipinto sembra infatti una messa in scena tripartita in cui alcuni episodi figurativi in primo piano si compenetrano in modo prospetticamente incongruo con un articolato paesaggio campestre che assicura la continuità di ambientazione su tutta la superficie pittorica.

La parte centrale è caratterizzata principalmente da tale paesaggio in cui spicca il corso di un fiume, che potrebbe essere simbolicamente l'Isonzo, e l'architettura sullo sfondo, stilisticamente affine a quella delle città di fondazione fascista. Ai lati si sviluppa il tema della famiglia diviso tra la statica attesa della madre con il bambino e il deciso passo di marcia del contadino-soldato che rientra dal lavoro. L'episodio dell'agricoltore in alto a destra impegnato a macinare il grano con un mulino meccanico (da notare la sofisticata correzione prospettica per azzerare la distorsione percettiva causata dalla curvatura della parete), introduce una nota aggressiva di modernità e, assieme alle varie quinte architettoniche, rende più dinamica la composizione.

Gorizia, Casa
del Mutilato

BIBLIOGRAFIA

Casa degli agricoltori di Gorizia 1940, p. 3; Picco 2013, p. 144.



Tullio Crali,
Agricoltura, Commercio, Industria, Lavoro, 1933.
Gorizia, Camera
di Commercio, Industria,
Artigianato e Agricoltura



I temi della famiglia e del lavoro agricolo (in particolare il ciclo del grano) erano cari alla propaganda fascista e connotano politicamente il dipinto, i cui toni enfatici sono ottenuti anche grazie ad alcuni scorci prospettivi arditi. Si tratta di uno stile accostabile a quello dei quattro pannelli realizzati da Crali nel 1933 e dedicati rispettivamente ad agricoltura, commercio, industria e lavoro, che non furono mai tradotti sulle pareti del nuovo

edificio del Consiglio provinciale dell'economia corporativa, oggi palazzo della Camera di Commercio, progettato da Alberto Cristofori (GRANSINGH 2000b, p. 84).

Le altre poche occasioni in cui Crali si cimentò con la dimensione monumentale capitarono nell'immediato dopoguerra quando realizzò alcune pitture murali nell'Ospizio marino di Grado (1949) e nel Liceo italiano di Parigi (1954).

Battaglia danzata di paracadutisti

Battaglia danzata di paracadutisti è il dipinto più ambizioso, per dimensioni e complessità compositiva, tra quelli realizzati da Crali con questo soggetto.

Nonostante alcuni allungamenti innaturali e qualche timida compenetrazione tra corpo e spazio circostante, il dipinto è privo dei più caratteristici elementi del dinamismo plastico futurista e si distingue principalmente per perizia tecnica e precisione descrittiva. La grande tela rappresenta cinque paracadutisti lanciati nel vuoto in un'atmosfera nuvolosa che lascia vedere il paesaggio sottostante. I soldati si trovano a diverse altitudini e sono posizionati nello spazio in modo vario, con scorci memorie di certe sperimentazioni grafiche di Bruno Munari. Inoltre le deformazioni degli arti contribuiscono a generare, assieme alle curve dei paracadute in apertura, il moto spiraliforme che li conduce a terra. Il progressivo rimpicciolimento dei corpi in uniforme e la regolare scansione delle varie fasi di apertura dei paracadute affidate a ognuno di essi creano le condizioni percettive per leggere l'opera come una sequenza di un unico soldato colto in cinque momenti diversi della sua discesa.

Il paracadutista in basso a destra è una citazione quasi testuale del protagonista di *Prima che si apra il paracadute* [scheda 23], quadro con cui è inevitabile un confronto. Tuttavia, tra i due lavori di sono più differenze che similitudini. Infatti *Battaglia danzata di paracadutisti* è stata dipinta utilizzando la più tradizionale prospettiva a volo d'uccello anziché quella zenitale, possiede una più marcata tensione espressiva e rivela un prevalente tono narrativo-aneddotico. La diversa carica emotiva che si coglie dipende anche dalle motivazioni dei due lanci. Nel caso di *Prima che si apra il paracadute* si tratta verosimilmente di un lancio di allenamento, mentre in questo caso sembrerebbe la rappresentazione di una vera

1942
Olio su tela, cm 200 x 220
Firmato in basso a destra "Crali"

azione militare come suggerisce la colonna di fumo nero che sale dalla superficie. Può trattarsi di un lancio di emergenza per l'abbattimento dell'aereo poi esploso a terra (SCUDIERO 2009, p. 67), oppure di un'azione di sbarco compiuta dai paracadutisti in una zona di guerra, la cui identificazione risulta però difficile.

Vista la data di realizzazione dell'opera e gli impegni militari italiani, potrebbe trattarsi dello sbarco dei paracadutisti sull'isola di Cefalonia nel luglio del 1941 o di qualche altra azione compiuta lungo il litorale adriatico orientale, sebbene sia difficile associare le coste rocciose dalmate e greche a quelle pianeggianti del dipinto. Di qualunque missione si tratti, è improbabile che Crali vi abbia partecipato direttamente, sebbene in quel periodo frequentasse aeroporti militari e partecipasse ad azioni di guerra su invito del Ministero dell'Aeronautica (CRALI 1994, p. 168).

Battaglia danzata di paracadutisti fu esposto nel padiglione futurista alla Biennale di Venezia del 1942, assieme ad altri sette dipinti di soggetto bellico. Dopo il successo del 1940, anche in questa occasione riuscì a vendere alcuni dei suoi dipinti: *Aeropittura di paracadutisti* fu acquistato dal Ministero dell'educazione nazionale, mentre *Battaglia danzata di paracadutisti* entrò nella collezione di Giuseppe Volpi di Misurata, potente politico veneziano e presidente dell'Ente Autonomo della Biennale.



Regione Veneto, Venezia,
Palazzo Balbi

ESPOSIZIONI

Venezia 1942, n. 48;
p. 236; Gorizia 2009a,
n. 35, n. 35, p. 84.

BIBLIOGRAFIA

NICODEMI 1942, p. 53 (ill.);
CRALI 1994, p. 169 (ill.);
TOMASELLA 2001, n. 26;
SCUDIERO 2009, pp. 67, 71;
CIBIN 2016: pp. 233, 234,
245, fig. I.48; DE GRASSI
2019, pp. 58-59.

Bruno Munari,
*Momenti d'un lancio
con il salvataggio aereo*,
1939 circa.



Madrigale veneziano

1944

Libro cartonato di Aeromusiche d'alfabeto in libertà,
cm 28 x 44

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Padova 1990a, p. 51;
Rovereto 1994, p. 115.

Tra le molteplici espressioni della creatività di Crali occorre accennare anche alle tavole parolibere che cominciò a realizzare all'inizio degli anni Trenta secondo i principi dei tre manifesti marinettiani che avevano messo in discussione la sintassi tradizione del verso e azzerato le regole grammaticali, ponendo invece l'accento sul valore della forma dei segni dell'alfabeto: *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* (1913) e *Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914).

Crail non si limitò a eseguire numerose tavole parolibere, ma diede anche un contributo teorico in questo ambito elaborando il manifesto *Manifesto delle parole musicali futuriste, alfabeto in libertà* (*Aeromusica dell'alfabeto in libertà*), firmato con Marinetti il 4 febbraio 1944. Il manifesto era stato elaborato nei mesi immediatamente precedenti, durante la permanenza veneziana del capo del futurismo, giunto in laguna nell'ottobre del 1943 dopo aver aderito alla Repubblica sociale italiana; ma non ricevette l'ultima revisione di Marinetti, che nel frattempo dovette trasferirsi sul lago di Como per ragioni di salute, e non fu pubblicato (Lista 2013, p. 30).

Il documento vaticinava l'imminente la rivoluzione linguistica delle "parole musicali" che avrebbe creato una nuova forma di poesia "sgravata dai significati legali e non contaminata dalle traduzioni" e che avrebbe concesso "al nostro piacere primitivo la sua vocalità pura". Per quando riguardava le ricadute figurative, il testo

confermava la validità delle tavole parolibere per rappresentare le parole musicali che avrebbero così potuto adattare la loro "fisionomia grafica al lirismo architettonico della boscaglia dando così a ogni lettera e a ogni parola particolare spazio forma volume colore e materia" (CRALI, MARINETTI 1944; cfr. *Scritti* n. 10).

La tavola qui proposta fu compiuta contestualmente alla redazione del manifesto e costituisce un esempio concreto delle indicazioni in esso contenute. È parte di un volume realizzato a mano da Crail in duplice copia prima della partenza da Venezia di Marinetti: una copia ora si trova presso la collezione di Mitchell Wolfson a Miami, la seconda è rimasta nella collezione dell'artista. Le aeromusiche non erano però tutte di Crail: egli ideò *Treno di Notte*, oltre a *Madrigale veneziano*, mentre le altre erano dell'amico Raoul Cenisi (*Lotta di granchi*) e dello stesso Marinetti (*Siluri umani giapponesi* e *Salotto sul Canal Grande*).

Madrigale veneziano e le altre tavole del libro presentano un tono di leggerezza e giocosità, alla ricerca di sonorità primitive, in singolare contraddizione con la fosca congiuntura che stava gravando sull'Italia, in cui crollava il regime, lo Stato implodeva e l'occupazione tedesca dava inizio a un biennio tragico. Dopo anni di immersione nella realtà del presente, il capo del futurismo e uno dei suoi più promettenti discepoli compivano un'azione di rimozione del contingente, confermata anche dal testo del manifesto che, per la prima volta, era privo di riferimenti a guerra, Mussolini e fascismo (LISTA 2013, p. 30).



Raoul Cenisi,
Lotta di granchi, 1942.
Collezione privata

MADRIGALE VENEZIANO

CRALI

la ra n za
z n a
z a a
za n a
a r
a

VAH

slu u n

biri biri li
ri li ri
li rili
li ri
le
le

ciaf

ciaff

Veduta aerea del castello di Gorizia [Gorizia da su in sotto]

Nell'autunno del 1946 Crali era impegnato nell'organizzazione del premio Dama Bianca, dal nome della taverna che lo ospitava in borgo Castello a Gorizia, al quale avrebbero partecipato artisti di tutta la regione. Il premio per la pittura fu assegnato a Romeo Daneo, mentre quello per la poesia a Biagio Marin. Essendo stato nominato nella giuria, Crali rinunciò a partecipare al concorso di pittura, ma non a esporre quattro opere tra le quali spiccava una di "gigantesche proporzioni" che raffigurava una visione aerea del castello "fra una corona di cirri illuminati da una luce dolce rosata".

Un anonimo recensore della mostra sottolineò la concezione vagamente scenografica di questo dipinto, rilevò la differenza di "luce e di concezione" tra lo "studio di nubi" in alto e la "prospettiva terrestre illuminata di sbieco" in basso; concludeva con un apprezzamento sulla "leggerezza del tocco" e sulla piacevole "intonazione del colore" (*Mostra del premio 1946*, p. 3).

Molto probabilmente l'opera descritta è questa *Veduta aerea del Castello di Gorizia*, ricordata anche da Crali nella sua più completa autobiografia (Crali 1994, p. 181). La circostanza di questa esposizione ha aperto un problema di datazione: da un lato si sostiene che l'opera, essendo stata presentata in questa occasione, sia da assegnare al 1946 (DELNERI 2009a, p. 79), dall'altro si ritiene che risalga al 1936, essendo stata esposta in quell'anno alla sesta Mostra-mercato nazionale dell'artigianato di Firenze (GRANSINGH 2007, p. 162).

Il fatto che l'opera sia stata esposta nel 1946 non implica di per sé una sua realizzazione nello stesso anno, d'altra parte il catalogo della mostra fiorentina fa un riferimento generico alle opere presentate da Crali, senza indicare numero e titoli (Firenze 1936, p. 243). Crali aveva partecipato al Concorso di Ambientazione, contribuendo

1936-46
Olio su tela, cm 199 x 198
Firmato in basso a sinistra "Crali"

all'allestimento di una camera da letto e una sala da pranzo progettati dall'architetto goriziano Luisa Morassi. Il soggetto del quadro e il trattamento pittorico tradizionale potrebbero adattarsi al tipo di destinazione, mentre le misure imponenti, poco adatte a pareti domestiche, impongono maggior prudenza. In ogni caso, un quadro con queste caratteristiche nel 1936 è piuttosto eccentrico per un artista fieramente futurista e non ancora salito sugli aerei di linea dell'Ala Littoria per perfezionarsi sulle vedute aeree.

Il dipinto fu acquistato dall'amministrazione provinciale di Gorizia nel 1947, assieme a *Veduta panoramica del castello di Gorizia da piazza Vittoria*, realizzato sicuramente dopo gli interventi di restauro al castello avvenuti tra il 1934 e il 1937 (GRANSINGH 2007, n. 98, p. 162). Tra le carte dell'archivio di Crali c'è una fotografia dello studio del pittore in cui questo secondo dipinto sta per essere ultimato (Archivio Crali 3.219). L'immagine è incollata su un documento del 17 aprile 1945, comunque è successiva al 1942 per la presenza di alcuni quadri di quell'anno. Per questa evidenza, unita alla vicinanza stilistica tra i due dipinti e il loro contemporaneo ingresso delle raccolte provinciali, si può ipotizzare siano state realizzate entrambe verso la fine della guerra.



Gorizia, Musei provinciali

ESPOSIZIONI

[Firenze 1936]; Gorizia 1946, n. 21; Gradisca d'Isonzo 1991; Rovereto 1994, p. 45; Gorizia 2000, n. 54, p. 83; Trieste 2003, p. 51; Gorizia 2009, n. 30, pp. 79-80.

BIBLIOGRAFIA

Mostra del premio 1946, p. 3; BRADASCHIA 1980, p. 90; MASAU DAN 1989b, p. 490; Crali 1994, p. 181; REBESCHINI 1994, p. 45 (ill.); GRANSINGH 2000b, n. 54, p. 83; NEGRI 2000, p. 64 (ill.); MASAU DAN 2003, p. 51; GRANSINGH 2007, n. 97, p. 162; DELNERI 2009a, pp. 79-80; PASTRES 2010, pp. 210, 213 (ill.); DE GRASSI 2019, p. 61 (ill.).

Tullio Crali,
*Veduta panoramica del
castello di Gorizia da
piazza Vittoria*, 1945-46.
Gorizia, Musei provinciali



Composizione di frutta

[Volumi vegetali, Mele]

Crali aveva scritto nella primavera del 1939 che l'aeropittura era “nata per naturale reazione ai soggetti ammuffiti e ormai convenzionali di nature morte paesaggi e ritratti che caratterizzarono l'arte del secolo passato” (Crali 1939, p. 1). A distanza di circa un decennio il suo pensiero era evidentemente cambiato perché questa *Composizione di frutta* è una tradizionale natura morta con mele, sebbene dipinta attraverso un linguaggio di evidente impronta futurista più che legato al “cubismo esistenziale” di cui si è scritto recentemente (CRESTI 2019, p. 79). Infatti il tentativo di compenetrare il soggetto in primo piano con lo spazio circostante appartiene alla grammatica futurista che Crali padroneggiava con sicurezza.

L'apparente mutamento di pensiero che portò Crali a riaccostarsi a temi tradizionali, abbandonando le consuete tematiche moderniste, è strettamente legato alle vicende personali negli anni conclusivi della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra.

Dopo la drammatica esperienza del carcere jugoslavo, subita nel mese successivo alla liberazione dal nazi-fascismo, e le minacce ricevute per aver partecipato alle manifestazioni a favore dell'italianità di Gorizia, Crali si convinse a partire per Torino nel dicembre del 1946 (Archivio Crali 3.253). Grazie a un amico avvocato riparò nei pressi di Verrua Savoia, sulle colline del Monferrato, da dove “cercò di riprendere le forze, misurarle, fare il punto e riprendere la via, cercando il sereno”. Immerso in tale ambiente Crali dipinse molti quadri di soggetto figurativo, senza però rinunciare agli stimoli che lo spingevano “a cogliere il movimento delle cose, a smuovere le immagini, ad associare liberamente le forme”, cercando di “tessere un accordo tra futurismo e natura” (Crali 1981).

Composizione di frutta fu dipinto molto probabilmente durante questo soggiorno

1948
Olio su cartone, cm 46 x 61
Firmato in basso a sinistra “Crali”

piemontese e il paesaggio appena accennato sullo sfondo potrebbe essere quello del Monferrato. In questo quadro Crali conferma le buone doti di colorista, capace di armonizzare i vivaci spunti cromatici in un equilibrato quanto per lui inedito impianto tonale, anche con un soggetto eccentrico rispetto alla sua produzione. Inoltre, il dipinto testimonia l'emergere di una nuova sensibilità grafica in Crali, caratterizzata da un segno nero irregolare che contorna le forme e conferisce alla composizione un tono costruttivo e solido.

Il quadro fu esposto in occasione della prima mostra personale di Crali del dopoguerra che si tenne a Gorizia presso il Circolo di lettura nell'ottobre 1949. Accanto alle sculture di Mario Sartori, il pittore esponeva numerosi lavori recenti, realizzati tra Piemonte, Grado e Carso, che offrivano una nuova immagine di sé dopo la brusca fine della stagione aeropittorica. Le recensioni non ricordavano più il passato futurista e concentravano l'attenzione sulla sua capacità di tradurre la realtà in immagini pittoriche: “Orbene Crali è artista appunto perché sente la necessità di vincere la materia trasfigurandola, di negarla pur affermandone la necessità. Al di fuori di ogni canone scolastico e di ogni principio aprioristico” (MONAI 1949, p. 3).

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Gorizia 1949, n. 34;
Ravenna 1951;
Trieste 1981, n. 13;
Rovereto 1994, p. 40;
Monfalcone 2019, p. 133.

BIBLIOGRAFIA

CRESTI 2019, p. 79.



L'Atelier

In una lettera scritta nel marzo 1952, Prampolini invitava Crali a “essere più conseguente, più concreto come dicono qui anche i miei amici astrattisti” nei suoi recenti dipinti (Archivio Crali 3.454).

Il vecchio maestro del futurismo si era fatto promotore, durante il secondo dopoguerra, delle ricerche pittoriche astratto-concrete e, dalla sua posizione di presidente dell'Art Club di Roma, incoraggiava una pittura geometrizzante priva di qualsiasi riferimento alla realtà, e per tale motivo definita “concreta”. A distanza di un anno da quella lettera, *L'Atelier* dimostra che Crali non seguì il consiglio di Prampolini perché, nonostante sia caratterizzato da una forte stilizzazione geometrica, il quadro mantiene un aggancio al dato reale. Infatti, dalla serrata intersecazione di piani e linee che ne scandiscono il ritmo sono riconoscibili parti dell'ambiente e le figure appena definite di un uomo curvo e di una donna in piedi, forse il pittore e la modella. Sfruttando in modo inedito le compenetrazioni futuriste, pare che Crali abbia voluto rappresentare il dinamico confronto tra lo spazio interno e quello esterno dell'atelier, anche questo aspetto riconducibile alla tradizione futurista, con il desiderio di raccontare ciò che accade “dietro al quadro” (Crali 1994, p. 206). D'altra parte, la solida architettura lineare del dipinto crea le condizioni per un calibrato esercizio cromatico costruito su accostamenti di verdi, grigi e azzurri piuttosto distante dagli squillanti colori usati dall'artista fino a metà degli anni Quaranta.

L'Atelier è stato dipinto durante il soggiorno francese di Crali che si protrasse dalla fine del 1950 al 1958. Dopo aver lasciato Gorizia e aver trascorso qualche tempo nei pressi di Torino, il pittore si stabilì infatti a Parigi per insegnare disegno e storia dell'arte presso il Liceo italiano “Léonard de Vinci”.

1953
Olio su tavola, cm 24 x 49
Firmato in basso a sinistra “Crali Paris 53”

Trieste, Collezione
Fondazione CRTrieste

ESPOSIZIONI

Trieste 1960, n. 9;
Rovereto 1994, p. 46.

BIBLIOGRAFIA

GARDONIO 2012, p. 358.

Il quadro ben rappresenta la prima fase della sua produzione parigina le cui principali novità erano costituite dal sicuro senso costruttivo, dai raffinati e sobri giochi cromatici e dalle scelte tematiche legate al lavoro o alla vita domestica. In Italia la nuova produzione giunse soltanto nel 1954 presso la Galleria Montenapoleone di Milano che promosse una sua personale ben recensita. Vincenzo Costantini sottolineò le “timide riesumazioni” della realtà in questi dipinti (COSTANTINI 1954, p. 3), mentre Agnoldomenico Pica, accostandoli a quelli di Gino Severini, Renato Paresce e Mario Tozzi, ne evidenziava la “calcolata compostezza” e il “tonalismo accorto, vigilantissimo” da cui derivava il loro austero fascino “un poco freddo e staccato” (PICA 1954, p. 3). Sono parole che si adattano anche a *L'Atelier*, anche se non abbiamo la certezza che fosse presente in questa mostra. Il quadro fu invece esposto nella personale triestina del 1960, in occasione della quale lo scultore Marcello Mascherini lo definì “buono quanto un Braque”, ravvisando forse una qualche somiglianza con certi dipinti recenti del maestro francese che non fu molto gradita da Crali (Crali 1994, p. 206).



George Braque,
Studio V, 1949-50,
New York, Museum
of Modern Art.



Paesaggio parigino

Il disegno rappresenta uno scorcio cittadino molto ravvicinato in cui persone, mezzi di trasporto, edifici concorrono a creare uno spazio affollato che, seppur correttamente registrato in profondità, sembra riversarsi in primo piano. Il senso claustrofobico della composizione è accentuato senz'altro dal fondale dei palazzi, con le macchie scure delle finestre, che impedisce ogni via di fuga per l'occhio dell'osservatore e contribuisce a creare l'effetto di intarsio superficiale. Sebbene si tratti di una rapida annotazione di vita parigina, Crali dimostra lo stesso senso costruttivo e sintetico che caratterizza la sua produzione pittorica coeva.

Appena giunto a Parigi, Crali si era illuso di poter scoprire i segreti della città attraverso la pittura, ma dopo i primi quadri genericamente impressionisti, si rese conto che per avvicinarsi al suo "dramma esistenziale", avrebbe dovuto "girare come un vagabondo senza meta guardando, curiosando, affrontando disagi e sorprese per fissare sulla carta quanto vive e muore" in questa metropoli. Iniziò così un lungo periodo di disegni realizzati senza preoccupazioni stilistiche, spesso condotti stando in piedi, per cogliere qualche aspetto particolare della Parigi "che soffre per superare, fatta non di amore e di sogni, ma di energie disperate": niente monumenti e *boulevard* dunque, ma *bistrò*, vecchie insegne, scale, quartieri periferici, persone emarginate (CRALI 1994, p. 187).

Il quotidiano esercizio sui motivi urbani permise a Crali di entrare in una relazione più autentica con la città, ma anche di superare certe rigidità formaliste del suo approccio in pittura come fu possibile notare già in occasione della mostra personale presso la Galerie Silvagni, a cavallo tra 1951 e 1952, dove espose, tra l'altro, alcuni di questi disegni (RIGHI 1952, p. 3). Grazie a questa urgenza di registrazione febbrile

1953

Pennarello su carta, cm 54 x 40,5

Firmato in basso a destra "Crali"

Collezione privata





della realtà circostante, Crali imparò così a usare il disegno in modo più autonomo, liberandolo dalla condizione gregaria in cui era confinato nella preparazione dei dipinti come risulta ancora evidente in alcuni disegni giovanili (*Le forse della curva*, 1930, [scheda 3]; *Nudo futurista*, 1930). I quadri realizzati da Crali a partire dagli anni Cinquanta furono sempre più indipendenti da disegni preparatori. Il ricordo del grande lavoro grafico precedente alla realizzazione del quadro si rivelava, semmai, “nel taglio della composizione nella nervosità del segno nella modulazione della pennellata nell’equilibrio degli spazi nelle tensioni del chiaroscuro nel germogliare di un’idea” (Crali 1974; cfr. *Scritti* n. 15).

Non sono molte le occasioni in cui Crali decise di esporre i propri disegni. La prima mostra interamente dedicata a essi fu allestita a Bologna presso la galleria del Circolo artistico nel gennaio del 1974. Per il catalogo dell’esposizione egli scrisse una breve nota introduttiva in cui paragonava il disegno alla “biancheria intima del pittore”, per sottolinearne il carattere privato (Crali 1974). Proporre questa produzione al pubblico, assecondandone la curiosità, significava in qualche modo renderlo partecipe del processo creativo dell’artista.

Cap de la Chèvre in Bretagne

1957
Olio su tela, cm 73 x 60
Firmato in basso a destra "Crali 57"

Cap de la Chèvre è la punta rivolta verso sud della penisola di Crozon che contribuisce a chiudere la baia di Douarnenez, nella Bretagna occidentale.

Crali aveva imparato a conoscere il "mondo favoloso e lontano" della Bretagna e della Normandia fin dal 1952, poco tempo dopo il suo arrivo a Parigi (Crali 1994, p. 192), ma fu verso la metà del decennio che le suggestioni di questi primordiali luoghi, in particolare della Bretagna, furono colte come motivi pittorici. La varietà dei sassi raccolti lungo le spiagge, assieme alla moglie Ada e al figlio Massimo, gli suggerirono l'idea delle "sassintesi" [schede 34, 35], mentre l'essenziale paesaggio costiero bretone lo spinse nuovamente verso quell'aeropittura che aveva abbandonato dopo la guerra.

Un quadro come *Cap de la Chèvre in Bretagne* illustra tuttavia come sia diversa questa nuova stagione aeropittorica: non più come in passato aggressivamente imperniata sui miti della velocità e della tecnologia, con indubbi risvolti ideologici, ma su un più lieto racconto dall'alto di paesaggi rasserenati. Abbandonate le vertiginose prospettive di quei dipinti, Crali ora sembrava alla ricerca di una continuità spaziale in cui vari punti di vista si fondevano in un'unica sintesi plastica compenetrata da partiture geometriche che, seppur più rigorose, ricordano quelle delle aeropitture "cosmiche" di Prampolini degli anni Trenta. In questo modo il promontorio allungato nel mare di Cap de la Chèvre appare come una grande insenatura in cui la scabra e irregolare superficie delle rocce ai margini del quadro, dipinta con pennellate dense e corpose, trova un punto di equilibrio con le delicate sovrapposizioni geometriche di azzurri del cielo e del mare che ne occupano il centro. Una visione, dunque, che lascia maggiore spazio a "una certa magia, a una certa beatitudine contemplativa, ai filtri e ai ventagli del suggestivo e del meraviglioso" (CALVESI 1976, pp. 11-12).

L'opera fu presentata per la prima volta a Trieste, in occasione della mostra personale allestita nella Sala d'arte comunale nel marzo del 1960. Era la prima grande mostra personale dopo il rientro in Italia: Crali decise di proporre qualche opera degli esordi e una esaustiva campionatura delle opere realizzate in Francia, comprese appunto le nuove "sintesi aeronautiche", ma, abbastanza significativamente, nessuna aeropittura degli anni Trenta cui era legata la sua notorietà. I numerosi interventi critici furono concordi nel sottolineare la continuità di questi ultimi lavori, di cui fa parte anche *Cap de la Chèvre in Bretagne*, con l'esperienza aeropittorica prebellica, mentre solo alcuni aggiunsero una possibile derivazione surrealista per il procedimento compositivo utilizzato (GIOSEFFI 1960, p. 3).

Il dipinto fu acquistato pochi mesi dopo la fine della mostra dal Civico Museo Revoltella di Trieste (BRESSAN 2004, p. 248). Una seconda versione di *Cap de la Chèvre in Bretagne* è stata esposta anche recentemente (Monfalcone 2019, p. 101) e potrebbe essere la stessa presente nella mostra personale di Latina del dicembre 1967, datata 1958 (Latina 1967, n. 41).

Trieste, Civico Museo
Revoltella, Galleria
d'Arte Moderna

ESPOSIZIONI

Trieste 1960, n. 19;
Gorizia 1960; Rovereto
1994, p. 51; Trieste 2003,
p. 66.

BIBLIOGRAFIA

MASAU DAN 2003, p. 22;
BRESSAN 2004, p. 248.



CRALI 57

Picchiata, cabrata

“Ho sul cavalletto un quadro tridimensionale prima costruito e poi dipinto. *Picchiata, cabrata*, aeropittura, naturalmente, e suggestiva per l'effetto che ne scaturisce. È il primo di una serie, solo che mi chiedo se avrò la pazienza di farli dato che richiedono molto tempo e io sono impaziente” (Crali 1994, p. 203).

Crali non ebbe la pazienza auspicata perché *Picchiata, cabrata* è un episodio unico nella sua produzione, ma che comunque testimonia la volontà di innovare i suoi modi cercando di mantenersi fedele ai principi originari del futurismo. Come suggerisce il titolo, il quadro è una sintesi plastica tra due visioni ottiche di manovre aeree contrapposte, accomunate dalla spettacolare e repentina variazione della direzione di volo. Per rendere fisicamente più credibile questa rappresentazione antitetica tra rapida discesa e repentina risalita, Crali ha introdotto elementi di profondità vera ideati nel rispetto delle deformazioni prospettiche del paesaggio urbano sottostante, provocate dalla velocità del volo e dai movimenti dell'aereo.

Le distorte proiezioni degli edifici realizzate a sbalzo introducono una componente tattile e materica inedita nei dipinti di Crali. Per questa prospettiva aerea in bassorilievo forse l'artista si è ispirato ai rilievi marmorei delle sei città in cui Antonio Barbaro fu attivo a favore della Repubblica

1958

Assemblaggio su tavola, cm 70,5 x 80,5 x 16

Firmato in basso a destra "Crali"

di Venezia (Candia, Corfù, Padova, Roma, Spalato, Zara), realizzati nella parte bassa della facciata di Santa Maria del Giglio (1678-1683) di Giuseppe Sardi (LISTA 2013, p. 32). Tuttavia la sorprendente attenzione per la terza dimensione e per la scabrosità materica potrebbe anche essere ricondotta alla quasi contemporanea messa a punto delle "sassintesi" [scheda 35] che avevano spinto Crali a confrontarsi con materiali lapidei di varia volumetria e definizione di superficie.

Il quadro, infatti, risalirebbe alla fine del 1958, al termine della permanenza francese, e potrebbe essere stato completato subito dopo il suo rientro in Italia. La storia espositiva di *Picchiata, cabrata* iniziò però quasi un decennio dopo. Non fu esposto



Bassorilievo della città di Spalato, Venezia, Santa Maria del Giglio, 1678-1683

Bassorilievo della città di Zara, Venezia, Santa Maria del Giglio, 1678-1683

Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
MART 364

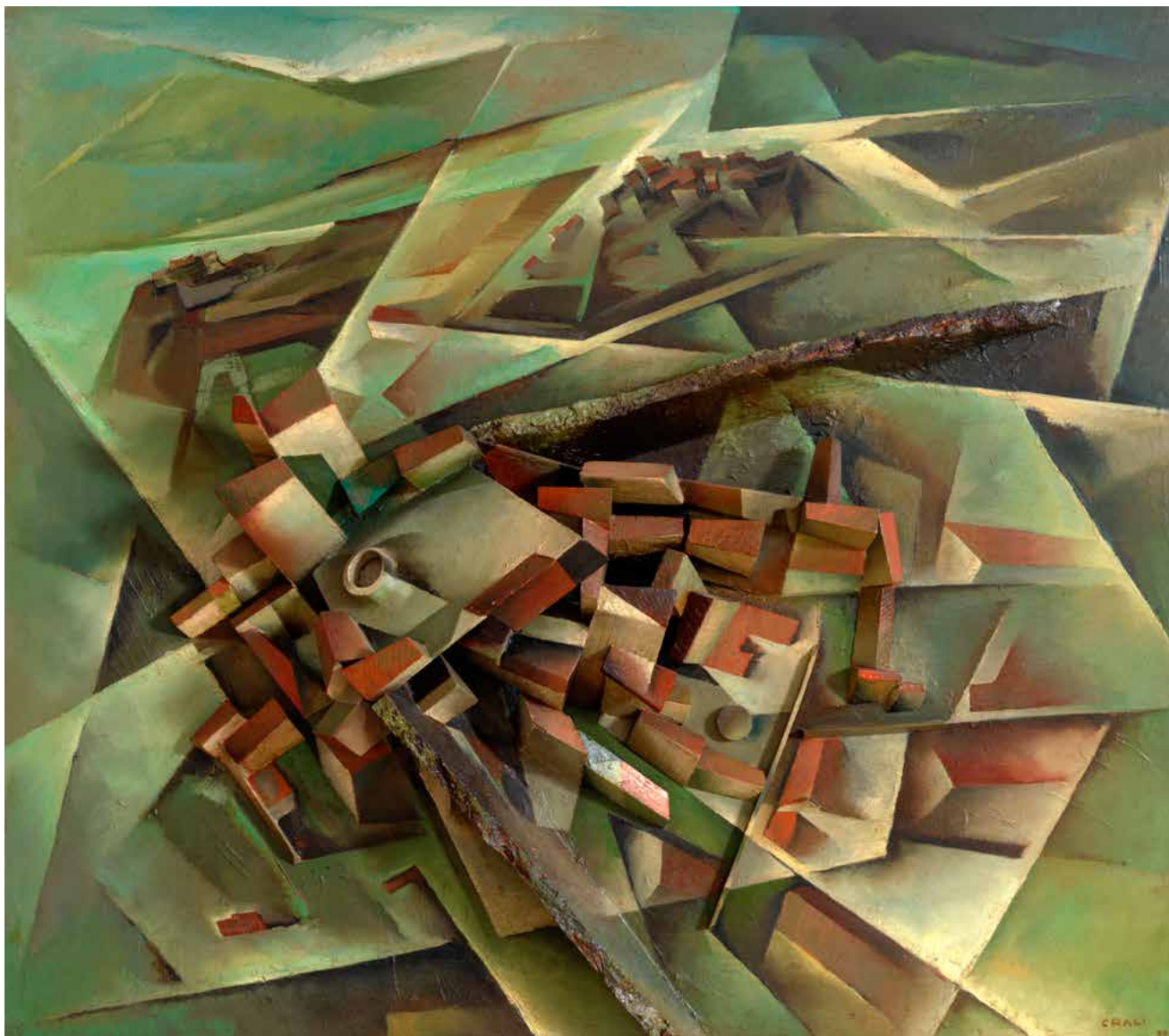
ESPOSIZIONI

Padova 1969, n. 21; Prato 1970, n. 60, p. 37; Milano 1971, n. 39; Verona 1973, n. 33; Trieste 1976, p. 43; Villasanta 1977; Udine 1979; Latina 1985; Padova 1990a, p. 27; Trieste 2003, p. 65.

BIBLIOGRAFIA

PASSONI 1971; Crali *aeropittore futurista* 1988, p. 30; MASAU DAN 2003, p. 22; Tullio Crali 2010, pp. 29, 90; LISTA 2013, p. 32.





nelle mostre personali di Trieste nel 1960, dove si potevano invece vedere alcune recenti aeropitture francesi, e di Milano nel 1961, interamente dedicata alle “sassintesi”. Complice il successivo trasferimento in Egitto, il lavoro fu reso pubblico soltanto nel 1969, a Padova, e poi negli anni Settanta con molta frequenza, dopo la *Mostra d'aeropittura del dopoguerra*. Allestita presso la Galleria Blu di Milano nel maggio

del 1970, tale esposizione cercava di rilanciare il futurismo rivendicandone l'attualità (CRALI 1971, p. 12). Con la sua natura di assemblaggio, sebbene piegato alle ragioni più tradizionali della pittura, *Picchiata, cabrata* poteva essere proposto da Crali come esempio di attualità del linguaggio futurista e porsi in relazione con le ricerche oggettuali delle nuove avanguardie italiane (LISTA 2013, p. 32).

Maternità cosmica

1958
Pietra (selce), cm 23 x 11 x 11

Collezione Fondazione
Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo

ESPOSIZIONI

Milano 1961, n. 20;
Rovereto 1994, p. 68.

BIBLIOGRAFIA

CEDERNA 1960, p. 20.

“**M**olte cose si possono scoprire nei sassi, basta saperli guardare: c'è quello che si impone per la sua forma, un altro per le sue fantasie di colore, un altro per la tarsia del conglomerato o per levigatezza o la rugosità della superficie, o per il suo peso, chi per i segni che reca e chi per la sua struttura” (Crali 1980).

L'intesse di Crali per i sassi risaliva alla metà degli anni Cinquanta, mentre si trovava in Francia. Durante i soggiorni in Bretagna con la famiglia, egli subì il fascino degli enormi pietroni di granito e basalto, levigati nei secoli da acqua e vento, che caratterizzano la costa nei pressi di Ploumanac'h. Da quel momento iniziò un lungo e meticoloso lavoro di raccolta e selezione di pietre, provenienti da vari luoghi, in cui riconosceva “segni di cose nuove, di fatti sconosciuti” (Crali 1961). La pratica di collezionare sassi levigati da vento e acqua non era una novità tra gli artisti. Crali scoprì che anche lo scultore Ossip Zadkine aveva questa abitudine e forse entrambi sapevano di un'analoga mania da parte dello scrittore Victor Hugo, padre del romanticismo francese.

Crali era deciso a mantenere intatto il carattere peculiare delle pietre raccolte, evitando ogni intervento su di esse, e di valorizzarle attraverso l'isolamento o l'accostamento ad altre. Da questa semplice scelta iniziale si originarono due serie distinte di lavori: gli “unisassi”, costituiti da un unico elemento, come nel caso di questa *Maternità cosmica*, e le “sassintesi”, nate dall'avvicinamento di più pietre. Spettava all'artista riconoscere le diverse “personalità” dei sassi e assecondarle secondo precise intenzioni: quelli “perfetti e puri” meritavano un isolamento per preservarne l’“idea-forma”; le composizioni erano invece organizzate intorno al sasso “più puro”, che guidava e coordinava le “funzioni dei più imperfetti” secondo una “necessaria gerarchia” per evitare il livellamento dei valori tipico del mosaico (Crali 1961).

Questi lavori nascevano in continuità con la lezione del polimaterismo di Boccioni e le trasfigurazioni plastiche del mondo cosmico ideate da Prampolini negli anni Trenta (a cui rimanda evidentemente anche il titolo del presente unisasso), come lo stesso Crali precisò nel manifesto “sassintesi” del 1959 (cfr. *Scritti* n. 11). Il nome derivava, invece, da una intuizione di Ada Savelli, moglie di Crali, per indicare la fusione tra il materiale utilizzato e l'intento compositivo sintetico (Crali 1959). Tuttavia è stato rilevato che il fascino per le forme modellate dalla natura possa risalire al romanticismo o, più indietro ancora, alle *Wunderkammer* del rinascimento europeo; mentre l'idea di prelevare oggetti dalla realtà per attribuire loro un nuovo sistema di significati dentro il contesto dell'arte, evidente soprattutto negli “unisassi”, derivava presumibilmente dagli *objets trouvés* surrealisti (LISTA 2013, p. 31).

Maternità cosmica fu esposto a Milano in occasione della prima mostra personale interamente dedicata alle “sassintesi”, allestita presso la Galleria Minima di Romeo Toninelli nel giugno del 1961.



Tullio Crali tra i graniti
di Ploumanac'h (da
Sassintesi, Milano 1980)



Aeropaesaggio in rosa

Aeropaesaggio in rosa permette di comprendere due aspetti che caratterizzano le “sassintesi” realizzate da Crali tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta.

Innanzitutto dimostra la continuità della sua ricerca con le aeropitture di vent’anni prima. Non soltanto il titolo, ma anche l’impaginazione del lavoro rimanda a quei dipinti. Così come era accaduto in molte aeropitture degli anni Quaranta, in questa “sassintesi” il punto di vista è zenitale, con il completo ribaltamento del quadro prospettico e la scomparsa della linea di orizzonte. Ora, però, l’interesse di Crali non è più rivolto alla compenetrazione tra gli oggetti e l’ambiente circostante, ma ad approfondire l’effetto di “differenziazione percettiva della materia grezza colta dall’alto” (LISTA 2013, pp. 31-32). I frammenti materici logorati dal tempo e plasmati dalla natura sono posizionati su un piano bianco che dichiara la propria concreta fisicità. Il pittore aveva scritto sul manifesto “sassintesi” che i fondi pittorici non erano adatti per questi lavori, mentre erano da preferire fondi bianchi o neri perché creavano un “complementarismo spaziale indispensabile alla materia per le sue raffinate metamorfosi oscillanti tra atomo e galassia” (Crali 1959).

Aeropaesaggio in rosa permette di rilevare un secondo aspetto delle “sassintesi”, abbastanza connesso con il problema dello sfondo e pertinente alla natura stessa di questi lavori. Crali infatti sosteneva non si trattasse né di scultura né di pittura, ma di un altro linguaggio in cui, al colore e alla forma, si era aggiunta la materia che aveva un ruolo “predominante e determinante” (Crali 1959). L’attenzione al dato materico poneva queste opere in dialogo con il vario mondo delle esperienze informali che ancora sopravvivevano in Italia all’inizio degli anni Sessanta, sebbene forse ciò non fosse nelle intenzioni del pittore. Certamente

1960

Marmo, calcare a rudiste quarzite micacea, ardesia, pegmatite, quarzo, cotto, cm 46 x 36
Firmato in basso a destra “Crali”

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Milano 1961; Milano 1980, n. 4; Trieste 2003, p. 38.

la nuova sensibilità naturalistica maturata con le “sassintesi” condizionò la produzione immediatamente successiva in cui Crali proponeva un’immagine inedita del Carso triestino, caratterizzata da “tonalità calde” e da una “costruzione più fluida” rispetto alle sue opere passate (Joss 1961, p. 3).

Aeropaesaggio in rosa fu esposto a Milano in occasione della prima mostra dedicata alle “sassintesi” che si tenne presso la Galleria Minima nel giugno del 1961, riscuotendo l’interesse, tra gli altri, di Lucio Fontana, Bruno Munari e Gillo Dorfles (Crali 1994, pp. 208-09). Nella sua recensione, Camilla Cederna sottolineò l’“acuta capacità di intuizione delle idee nelle forme già date e viceversa” di Crali che portavano a risultati di “armonia e ornamentalità, di estro e vitalità” (CEDERNA 1960, p. 20; *Antologia*).

Quasi vent’anni dopo, il 7 maggio 1980, l’ormai anziano Giuseppe Marchiori scrisse al pittore per riconoscere il “potere” metamorfico di questi sassi, da lui ignorati in passato (Archivio Crali 10.279).

Tullio Crali, *Il Carso attende la sera*, 1961.
Collezione privata.





Terre senza tempo

1964
Olio su tela, cm 50 x 70
Firmato in basso a destra "Crali"

Collezione privata

Con *Terre senza tempo* Crali compì un ulteriore passo verso una pittura aerea contemplativa e sempre più distante dalla rappresentazione dinamica del volo. Benché permangano alcune linee forza che scandiscono il dipinto e ricordano allo spettatore di essere in presenza di una sintesi di vari punti di vista, l'attenzione del pittore sembra rivolta principalmente a restituire una "emozione cromatica totale" in cui gli oggetti "sciolgono la loro individuale consistenza" (PASSAMANI 1970). Il carattere latamente simbolico di questo quadro è confermato anche dalla scelta del titolo che non rimanda a un luogo preciso e colloca la scena in una dimensione atemporale. Rispetto alle "sintesi aeronautiche" del periodo francese, Crali ha qui raggiunto un maggior grado di astrazione, grazie anche all'esperienza delle "sassintesi", dipingendo un paesaggio privo dell'azzurro atmosferico e tutto concentrato sulle tonalità terrose di un territorio aspro.

Il territorio "senza tempo" che probabilmente ha ispirato il dipinto è quello dell'Egitto, dove Crali risiedette stabilmente tra la fine del 1961 e il 1966. Qualche anno dopo il rientro dalla Francia, infatti, egli ricevette l'incarico di dirigere la Scuola d'arte italiana "Leonardo da Vinci" al Cairo da parte del Ministero degli esteri. Geloso del suo tempo libero, accettò di occuparsi del solo corso di pittura che condusse cercando di introdurre ai suoi studenti i principi delle avanguardie storiche europee.

Nelle sue note autobiografiche, Crali ha raccontato la contemporanea infatuazione giovanile per il futurismo e per l'antico Egitto. L'apparente contrasto di queste due così lontane suggestioni era stato ricomposto nel dipinto *La sfinge (A guardia dei secoli)* del 1931, pubblicato anche sul settimanale ufficiale del movimento "Futurismo" (30 aprile 1933, p. 3).

Il trasferimento al Cairo fu decisivo per chiarire a sé stesso ciò che unisse questi due mondi contrapposti. Crali si convinse che entrambi tendevano ad alterare i concreti elementi della realtà sensibile: il futurismo lo faceva per superare le "apparenze effimere", mentre l'antico Egitto per dare forma alle "forze vive" del mondo ultraterreno. Nel corso dei numerosi viaggi in aereo compiuti nei primi anni della permanenza egiziana, egli realizzò numerosi disegni di questi luoghi remoti e silenti, grazie ai quali capì che l'Egitto non era un semplice territorio, ma una specie di punto di incontro tra "il cosmico e il terrestre", dove tutto era immutabile perché "la ragione 'tempo' non esiste e la dimensione 'spazio' è infinita" (CRALI 1984).

Un quadro come *Terre senza tempo* sembra il tentativo di tradurre visivamente questi pensieri, ma soprattutto la suggestione che il deserto aveva prodotto in lui: "Il deserto, come il mare, non ha orizzonte ma ha tutto il cielo, è bello e pauroso, è riservato ai navigatori solitari. Si parte, ma per andare bisogna aver fede" (CRALI 1984).



Tullio Crali, *La sfinge*
(*A guardia dei secoli*), 1931.
Collezione privata





CRAI

Tangenza orbitale

1970

Inchiostro di china su carta, cm 28 x 24

Firmato in basso a destra "Crali"

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Rovereto 1994, p. 130.

Come spesso accade nei lavori di Crali del dopoguerra, anche questo disegno in bianco e nero è costruito intorno alla dialettica tra geometrica precisione di alcune parti e l'irregolare conformazione materica di altre. Alcune linee forza nere, una linea orbitale e le macchie informi e scabre sparse sembrano fraporsi tra l'osservatore e il corpo celeste, la cui nitida sagoma curvilinea si intuisce sullo sfondo scuro.

Tangenza orbitale fa parte delle *Cosmiche*, una serie di lavori monocromatici realizzati da Crali a più riprese fino all'inizio degli anni Settanta. Nelle intenzioni dell'autore non erano soltanto dei giochi di fantasia, ma dei tentativi di "captare immagini del cosmo in contatto con la nostra civiltà tecnologica" e rappresentavano i primi "prototipi" dell'arte orbitale (Crali 1994, p. 227). Crali cercò di spiegare cosa si dovesse intendere per arte orbitale in un manifesto futurista firmato nel 1969, presumibilmente subito dopo lo sbarco sulla luna degli astronauti statunitensi Neil Armstrong e Buzz Aldrin il 20 luglio 1969 che certamente ne influenzò la stesura (LISTA 2013, p. 32).

Partendo dal presupposto che le opere d'arte contemporanea fossero accomunate dalla provvisorietà e che quadro e scultura fossero ormai superati, Crali immaginava un'arte "portata fuori dal pianeta", per evitare che il suo carattere provvisorio fosse "ridicolizzato dall'archeologia terrestre", e priva di "ganci e piedistalli". Con i toni perentori dei manifesti del passato e in un crescendo visionario, Crali dichiarava enfaticamente: "Noi futuristi intuiamo progetti di grandiosi congegni plastici che, in collaborazione con tecnici e scienziati, saranno messi in orbita attorno alla terra. Tutti i ritrovati della tecnica più avanzata saranno utilizzati per scatenare spettacoli plastici luminosi sonori psicologici in gara con

arcobaleni galassie comete aurore boreali supernove, programmati e conclusi nella maniera più sorprendente" (Crali 1969; cfr. *Scritti* n. 11).

Tra le nove improbabili tipologie di opere previste nel futuro dell'arte orbitale, quella che sembra addirsi maggiormente a *Oltre la zona di instabilità* sembrerebbe la prima, in cui si ipotizzavano "Sfilate rotanti d'immensi complessi polimerici a gloria dell'arte e della scienza".

La serie delle *Cosmiche* fu esposta per la prima volta presso la Galleria Tribbio di Trieste alla fine di gennaio del 1971, assieme alle "sassintesi", e subito dopo presso la Galleria Borgonovo di Milano che allestì un'antologica dell'artista nel marzo dello stesso anno. Durante questa seconda mostra fu organizzato anche un dibattito dal titolo *Dalla terra allo spazio*, che coinvolse Bruno Passamani, Nicolay Diulgheroff, Franco Passoni, Renato Di Bosso, oltre allo stesso Crali, forse con l'intento di promuovere la nuova produzione "orbitale" di Crali che Passoni, nell'introduzione alla mostra, aveva liquidato con frasi di circostanza (PASSONI 1971). Nonostante la pubblicazione integrale del manifesto in coda a un lungo articolo di Crali dedicato all'aeropittura, nel maggio dello stesso anno (Crali 1971, p. 13), queste opere non trovarono grande spazio nelle successive esposizioni dell'artista.



In questa cartolina Crali si è rappresentato con pochi e sicuri tratti di pennarello nero, senza ricorrere alle deformazioni grottesche della caricatura, ma con l'intenzione di proporre la propria "sintesi psicologica" (REBESCHINI 1994, p. 3). I pochi tocchi di colore rendono invece più evidenti le peculiarità stilistiche della sua aeropittura. Infatti, l'articolata composizione che, tra azzurro e marrone, si origina intorno alla testa del pittore presenta numerose affinità con lo stile dei paesaggi bretoni dell'ultima fase del periodo francese [scheda 32], evidentemente ritenuta dal pittore la sua maniera più rappresentativa.

L'autoritratto fa parte di una serie di quattordici cartoline a colori dedicate ai principali protagonisti del movimento futurista (come Balla, Boccioni, Marinetti, Prampolini) edita a Roma nel 1986. Si trattava di una campionatura dei *Futuristi in linea*, un centinaio di sintetici ritratti in bianco e nero di amici, conoscenti e anche artisti che non aveva mai incontrato, ma legati al movimento futurista, che Crali realizzò nella prima metà degli anni Ottanta (Crali 1986, p. 95).

Le prime cartoline con interventi colorati furono pubblicate in occasione della mostra dedicata a questi ritratti, presso gli spazi espositivi di Palazzo Sormani, a Milano, nel marzo del 1982. La serie che comprende questo autoritratto faceva invece parte del cofanetto *Futuristi Futurismo* curato da Marcello Baraghini per le edizioni Stampa alternativa, contenente anche il volume di *Tuttifuturisti* di Enrico Sturani e la riproduzione della raccolta *BIF&ZF+18. Simultaneità e chimismi lirici* di Ardengo Soffici. L'intero progetto editoriale è una chiara dimostrazione del rinnovato interesse per il futurismo emerso durante gli anni Ottanta del Novecento.

Non era la prima volta che Crali realizzava cartoline illustrate. Il suo primo la-

voro assimilabile a questo genere risaliva addirittura all'inizio degli anni Trenta: per il veglione studentesco "pro bandiera di combattimento Reale Incrociatore Gorizia" del Natale 1930, il pittore disegnò il bozzetto dell'invito, con due figure sintetiche che ballavano meccanicamente sotto un cielo a più lune, stampato a cura del Guf di Gorizia (SCUDIERO 1986, p. 89). Tra le numerose realizzazioni successive occorre accennare alle due serie di cartoline prodotte verso la metà degli anni Trenta dalla compagnia aerea nazionale Ala Littoria. Trattandosi di materiale pubblicitario destinato ai ragazzi, Crali abbandonò in questo caso la sua riconoscibile maniera futurista, accontentandosi di una blanda stilizzazione delle figure.

Poco dopo le quattordici stampe colorate dei *Futuristi in linea*, Crali pubblicò la più esclusiva serie delle dodici *Comete*, cartoline dipinte a mano ispirate alla cometa di Halley, il cui ventinovesimo avvistamento risaliva al febbraio 1986. Il passaggio precedente della stella era avvenuto nel 1910, anno di nascita del pittore che aveva così voluto saldare un debito di riconoscenza verso la "sua" stella e, attraverso i colori quasi "fluorescenti" e le forme "sprizzanti energia", riconfermare la sua fedele adesione ai modi futuristi (STURANI 1988, p. 85).

Tullio Crali, Balla, Boccioni, Prampolini, Marinetti, cartoline, 1986





CRALI

Festa tricolore in cielo

1986
Olio su tela, cm 100 x 80
Firmato in alto a destra "Crali 86"

Nella fitta trama di linee paraboliche e rette di questo dipinto si distinguono le sagome di almeno tre aeroplani caratterizzati dalla squillante tricolore della bandiera italiana. Osservando la loro posizione e lo sviluppo delle scie che lasciano dietro di sé si può ragionevolmente supporre che i velivoli stiano per concludere un *looping* (o giro della morte), la più spettacolare e pericolosa delle manovre acrobatiche aeree.

Festa tricolore in cielo rappresenta forse l'ultima evoluzione del linguaggio futurista di Crali, ormai ultrasettantenne, che sembra riconsiderare alcune scelte stilistiche giovanili. La definizione nitida delle scie ricorda i modi di *Le forze della curva* [scheda 3], anche se le tinte piatte e i profili quasi taglienti con cui sono dipinte rivelano l'intenzione di accentuarne la consistenza plastica. Alla solidità costruttiva delle scie curvilinee si contrappone la vaporosa inconsistenza dei brani di cielo nuvoloso, intrappolati dentro irregolari figure geometriche, la cui verisimiglianza riporta al paesaggio di *Trilli* [scheda 5].

Tuttavia, per dar conto di un quadro come questo forse occorre immaginare anche altre suggestioni, come ha fatto Giovanni Lista che lo ha accostato all'architettura decostruzionista (in particolare ai progetti dell'iraniana Zaha Hadid) e più in generale al lessico delle forme cubo-futuriste e del suprematismo russo. Tali dipinti sarebbero privi di "scorie affettive", liberati dalla necessità della "trascrizione sensoriale" e dal "sentimento di potenza o di eroismo" che aveva caratterizzato la maggior parte dei lavori aeropittorici di Crali degli anni precedenti (LISTA 2013, p. 33).

Festa tricolore in cielo è parte di una piccola serie di opere realizzate nel biennio 1986-1987 e dedicate alle Frecce Tricolori, la pattuglia acrobatica dell'Aeronautica militare italiana istituita nel marzo del 1961

con sede presso l'aeroporto di Rivolto, in provincia di Udine. Con la sua formazione di nove aerei e un solista, la compagnia acquistò presto notorietà internazionale per lo spettacolare programma di volo che comprendeva una ventina di figure acrobatiche. Dal 1982 la pattuglia utilizzava gli Aermacchi MB-339 che, sebbene rappresentati sommariamente, sono quelli dipinti in questo quadro.

Intervistato da Claudio Rebeschini nel 1990, Crali lasciò intendere che i dipinti dedicati alle celebri Frecce fossero nati come risposta polemica alla sua esclusione dalla mostra *Futurismo&Futurismi* allestita a Palazzo Grassi di Venezia nel 1986, a suo dire causata da pregiudizio politico (REBESCHINI 1990, p. 9). L'esibita dedica di questo quadro al pilota Ernesto Botto, capo di Stato maggiore durante Repubblica sociale italiana, da poco scomparso, sembra quasi una provocazione per dare consistenza a tale pensiero.

Collezione privata

ESPOSIZIONI

Padova 1990b, p. 40;
Rovereto 1994, p. 87;
Trieste 2003, p. 81;
Civitanova Marche 2013,
p. 122; Monfalcone 2019,
p. 115.

BIBLIOGRAFIA

MASAU DAN 2003, p. 22;
LISTA 2013, p. 33.



Il futurismo giuliano e l'aeropittura

Avgust Černigoj

Natura morta con bottiglia [Futurismo] **178**

Luigi Spazzapan (Lojze Špazapan)

Case **180**

Sofronio Pocarini

Composizione futurista [Atmosfera azzurra] **182**

Giorgio Carmelich

Alberi e case [Collage] **184**

Bruno Ernesto Cossar (Cossaro)

Sintesi di Gorizia **186**

Veno Pilon (Venceslav Pilon)

Donne al bar [Al caffè] **188**

Fattorello Luigi

Atmosfera di entusiasmo **190**

Raoul Cenisi (Česnik)

Il ritorno **192**

Rudolf Saksida

Visione aerea [Aeropittura di Guerra] **194**

Avgust Černigoj

Trieste 1898 – Sežana 1985

Natura morta con bottiglia [Futurismo]

1923

Olio su cartone, cm 49,3 x 38,5

Firmato e datato in basso a destra "A.Č./23"

Allievo di Carlo Wostry, Giuseppe Torelli e Giovanni Mayer, presso la scuola di Capi d'arte di Trieste, Avgust Černigoj abbandonò gli iniziali modi impressionisti nei primi anni Venti. Molto probabilmente entrò in contatto con i futuristi durante la permanenza a Bologna nel 1922. Mentre il successivo soggiorno a Monaco gli permise di conoscere i lavori di Vasilij Kandinskij, allora ispirati a quell'astrazione geometrizzante che ne caratterizzò l'insegnamento al Bauhaus di Weimar (DELNERI 2007, p. 158). Fu forse il desiderio di seguire le lezioni di Kandinskij che lo spinse al Bauhaus dove, nel primo semestre del 1924, fu anche allievo del *Vorkurs* (corso propedeutico) tenuto dall'ungherese Lászlo Moholy Nagy, decisamente orientato verso il costruttivismo sovietico, con particolare riferimento ai *Proun* di El Lisitckij.

L'esperienza presso il Bauhaus ebbe un notevole impatto sulla produzione di Černigoj negli anni successivi. Il momento più significativo di tale stagione fu la Sala costruttivista (allestiva con Giorgio Carmelich, Eduard Stepančič, Zorko Lah) durante la prima mostra sindacale di Trieste nel 1927.

Natura morta con bottiglia appartiene a un momento appena precedente a questa svolta costruttivista. L'impianto complessivo e le sue qualità coloristiche sembrano presupporre la conoscenza dei lavori degli anni Dieci di Ardengo Soffici, ispirati a loro volta alla lezione di Pablo Picasso (DEL PUPPO 2012, p. 231).

Il dipinto ha un punto di vista alto e ravvicinato che esclude la linea d'orizzonte. La composizione appare così piuttosto

scorciata e ambiguamente sospesa tra la possibilità di una lettura tridimensionale, incoraggiata dalla sintetica resa volumetrica degli oggetti nella profondità, e una bidimensionale, in cui colori e forme sembrano configurare una composizione piana tendente all'astrazione. Si tratta evidentemente di una modalità rappresentativa mutuata dal cubismo che negli anni Venti non costituiva più una novità, ma una sicura risorsa per artisti desiderosi di affacciarsi alla modernità, come il giovane Černigoj.

L'opera è stata inizialmente ritenuta di Sofronio Pocarini, del cui fondo presso i Musei provinciali di Gorizia è parte (DE VECCHI 1998, p. 261). Bruno Passamani per primo la attribuì a Černigoj, indicandola come un momento rilevante del suo percorso di "definizione oggettiva e strutturale del discorso plastico" (PASSAMANI 1985, p. 36).

La storia espositiva di questa natura morta è piuttosto recente. Tuttavia, date le sue caratteristiche, potrebbe aver partecipato anche alle due mostre personali di Černigoj del 1925, delle quali non c'è catalogo. Dopo aver mostrato la sua produzione costruttivista a Lubiana nell'agosto 1924, il pittore infatti fece un passo indietro allestendo una mostra "didattica" nella stessa città l'anno dopo, poi replicata a Gorizia. Le opere esposte in queste occasioni ambivano a intercettare il favore del pubblico, raccontando il percorso dell'ultimo trentennio d'arte europea tra impressionismo, espressionismo e cubo-futurismo (GIORGI 2016, pp. 97-98; 187-203).

Natura morta con bottiglia avrebbe potuto didascalicamente ben rappresentare quest'ultima tendenza.

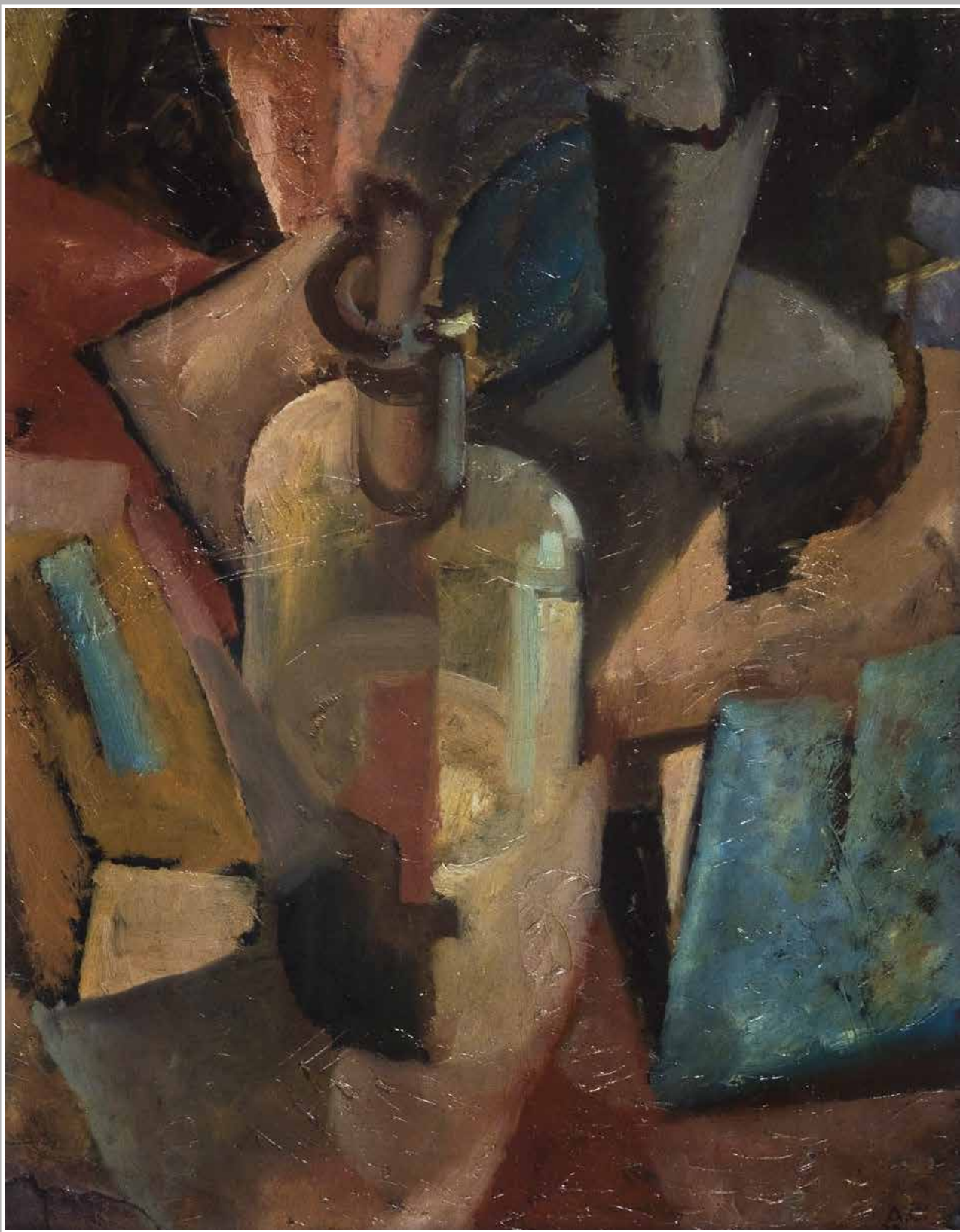
Gorizia, Musei provinciali

ESPOSIZIONI

Gorizia 1985, n. 20, p. 36; Gradisca d'Isonzo 1991; Trieste 1998, n. 10, pp. 138, 261.

BIBLIOGRAFIA

PASSAMANI 1985, p. 36; DE VECCHI 1998, p. 261; NEGRI 2000, p. 124 (ill.); DELNERI 2007, n. 93, p. 158; DEL PUPPO 2012, p. 232-233 (ill.).



Luigi Spazzapan (Lojze Špazapan)

Gradisca d'Isonzo 1889 – Torino 1958

Case

1923-24

Tempera su carta, cm 32,5 x 27,5

Firmato in basso a sinistra "Spazzapan"

“La fuga delle case gli suggerisce prismi a frecciate convergenti verso un ipotetico punto di vista; e la composizione già sconfina verso la decorazione pura. Futurismo” (MORASSI 1924, p. 3). Antonio Morassi descriveva così la tempera *Case* in un articolo a difesa dell'esordiente Luigi Spazzapan duramente attaccato dalla stampa per i lavori presentati alla *Prima Esposizione goriziana di Belle Arti*, allestita nella primavera del 1924. La mostra era stata curata dallo stesso Morassi, allora ispettore dell'Ufficio di Belle Arti della Venezia Giulia, con l'intento di offrire un quadro complessivo delle energie artistiche del territorio. Grazie anche al sostegno di Sofronio Pocarini, anima del futurismo giuliano, egli selezionò una compagine di espositori piuttosto eclettica, senza eccessi avanguardistici, con la preoccupazione di armonizzare le varie tendenze in una provincia di confine, appena costituita, che univa il Friuli storico e le nuove terre conquistate dopo la guerra, con una forte presenza di sloveni in attesa di integrazione. La rappresentanza di origine slovena comprendeva la triade Giovanni Ciargo, Veno Pilon e Luigi Spazzapan che propose il linguaggio più modernista della mostra, esponendosi così alle critiche della stampa italiana.

I cinque disegni presentati da Spazzapan in mostra sono tra le sue realizzazioni più prossime al futurismo, al quale si era avvicinato nel corso del 1923. Fu soprattutto la conoscenza di Giorgio Carmelich, anch'egli da poco nel gruppo giuliano, a determinare delle conseguenze sulle sue opere. Infatti, la forte geometrizzazione e la moltiplicazione

dei punti di vista di *Case* è stata ragionevolmente messa in relazione con le xilografie realizzate da Carmelich per i primi numeri della “L'Aurora” (in particolare *Case* e *Costruzione spaziale di una strada*, dicembre 1923; *Case in velocità*, marzo 1924) che Spazzapan liberamente reinterpretò in chiave coloristica (DELNERI 2009b, p. 359). Alla luce delle esperienze maturate in terra slovena, come l'adesione al Klub Mladih (Club dei giovani) di Lubiana che promuoveva le tendenze più aggiornate in quell'area, è anche corretto immaginare una parentela tra *Case* e le “prospettive accelerate” di Lyonel Feininger o il “cubismo dinamico” di Jean Metzinger (MARRI 2000b, p. 66).

Negli anni successivi Spazzapan proseguì la sua ricerca cubo-futurista ottenendo riconoscimenti internazionali (come la medaglia d'argento alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi nel 1925) che tuttavia non aiutarono a superare l'incomprensione nel pubblico regionale, motivo per cui decise di trasferirsi a Torino nel 1928. Il suo allontanamento dal futurismo avvenne in modo progressivo nel corso degli anni Trenta, ma lo spirito avanguardista riemerse quando nel 1938 fu chiamato a realizzare il palco da cui Mussolini avrebbe parlato agli operai dei cantieri navali di Monfalcone in occasione del ventennale della fine della prima guerra mondiale. Appoggiando la torretta di un sommergibile su un aereo trimotore al centro del piazzale, Spazzapan sintetizzava la produzione di guerra dei cantieri ed evocava i concetti di tecnica e di velocità cari al futurismo (MARTINA 2009, p. 73).

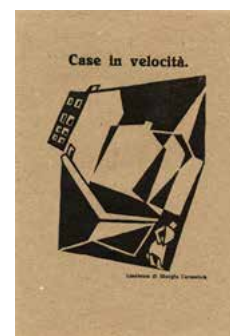
Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, San Lazzaro di Savena (BO)

ESPOSIZIONI

Gorizia 1924, n. 169, p. 37; Gradisca d'Isonzo-Torino 1989, p. 20; Padova 1990a, n. 164, p. 167; Roma 1990, pp. 25, 54, 153; Gradisca d'Isonzo 1991; Gorizia 2000, n. 29, p. 66; Gorizia 2009b, pp. 359-60 (ill.).

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1924, p. 3; MASAU DAN 1989, p. 20; IMPONENTE 1990, pp. 25, 54, 153; NEGRI 2000, p. 132; MARRI 2000b, p. 66; DELNERI 2009b, p. 359.



Giorgio Carmelich,
Case in velocità
(L'Aurora, marzo 1924)



Sofronio Pocarini

Fiumicello 1898 – Grado 1934

Composizione futurista [Atmosfera azzurra]

1924-25 c
Olio su compensato, cm 43 x 37
Firmato in basso a destra "Pocarini"

Sofronio Pocarini ebbe il merito di aver fatto esordire il giovane Crali alla fine del 1929, in occasione della *Seconda Esposizione goriziana di Belle Arti* che curò a nome del sindacato fascista degli artisti. I due si erano conosciuti da poco, grazie alla mediazione del giovane poeta Gian Giacomo Menon, e condividevano l'adesione al movimento futurista. Crali aveva appena ricevuto la lettera di benvenuto da parte di Marinetti, Pocarini vantava un decennio di attiva promozione sul territorio. Infatti, egli era stato fino a quel momento l'indiscusso animatore del futurismo giuliano di cui firmò il manifesto di fondazione, con Mario Vucetich, che fu pubblicato su "La Voce dell'Isonzo" il 10 ottobre 1919. Nel corso degli anni Venti svolse un'intensa attività giornalistica che lo portò anche a dirigere la "La Voce di Gorizia" (1923-1927) e "L'Eco dell'Isonzo" (1930-1934). Tuttavia, Pocarini fu soprattutto un instancabile promotore d'arte e letteratura attraverso numerose iniziative editoriali o progetti di vario genere, come l'ideazione della Compagnia del Teatro Semifuturista nel 1923, inquadrabili in un complessivo processo di normalizzazione del modernismo futurista entro il doppio orizzonte dell'italianità e dell'ortodossia fascista (DEL PUPPO 2012, p. 238).

Il 1924 fu un anno decisivo per la sua azione divulgativa: da un lato riuscì a far esporre alcune opere di artisti modernisti come Giovanni Ciargo, Venio Pilon e Luigi Spazzapan nella *Prima esposizione goriziana di Belle Arti*, ordinata da Antonio Morassi; dall'altro pubblicò sette numeri del periodico d'arte "L'Aurora", organo del mo-

vimento futurista giuliano da lui fondato e diretto, che davano ampio spazio agli stessi giovani, con l'aggiunta di qualche altro come il triestino Giorgio Carmelich, autore delle illustrazioni e della grafica.

Secondo le più recenti letture, questa *Composizione futurista* potrebbe risalire al periodo immediatamente successivo alla pubblicazione della rivista "L'Aurora" ed essere così uno dei primi dipinti noti di Pocarini, la cui breve e sporadica attività pittorica era solitamente confinata tra 1926 e 1930. Infatti gli irregolari scomparti geometrici gialli e azzurri in cui è articolato non presentano la stesura cromatica omogenea dei dipinti datati della seconda metà degli anni Venti e denoterebbero il tentativo dell'artista di tradurre in modo personale le riflessioni teoriche contenute nel manifesto futurista *L'arte meccanica* pubblicato nel 1923 (GRANSINGH 2007, p. 200). Anche la puntuale descrizione dell'evoluzione pittorica di Pocarini resa nel 1976 dallo stesso Crali, che non conosceva *Composizione futurista*, sembrerebbe confermare una datazione certamente precedente a *Paesaggio industriale* e *Armonia dell'imbrunire* del 1925-26. Infine, come ultimo argomento a favore di una esecuzione precoce, è stata considerata l'assonanza di questo quadro con alcune xilografie di Giorgio Carmelich (*Case*, *Case in velocità*, *Costruzione spaziale di una strada*) pubblicate sul primo numero di "L'Aurora" nel dicembre del 1923 (DELNERI 2009b, p. 367-68).

Il dipinto è stato acquisito dai Musei Provinciali di Gorizia dopo la morte prematura dell'artista nel 1934.

Gorizia, Musei Provinciali

ESPOSIZIONI

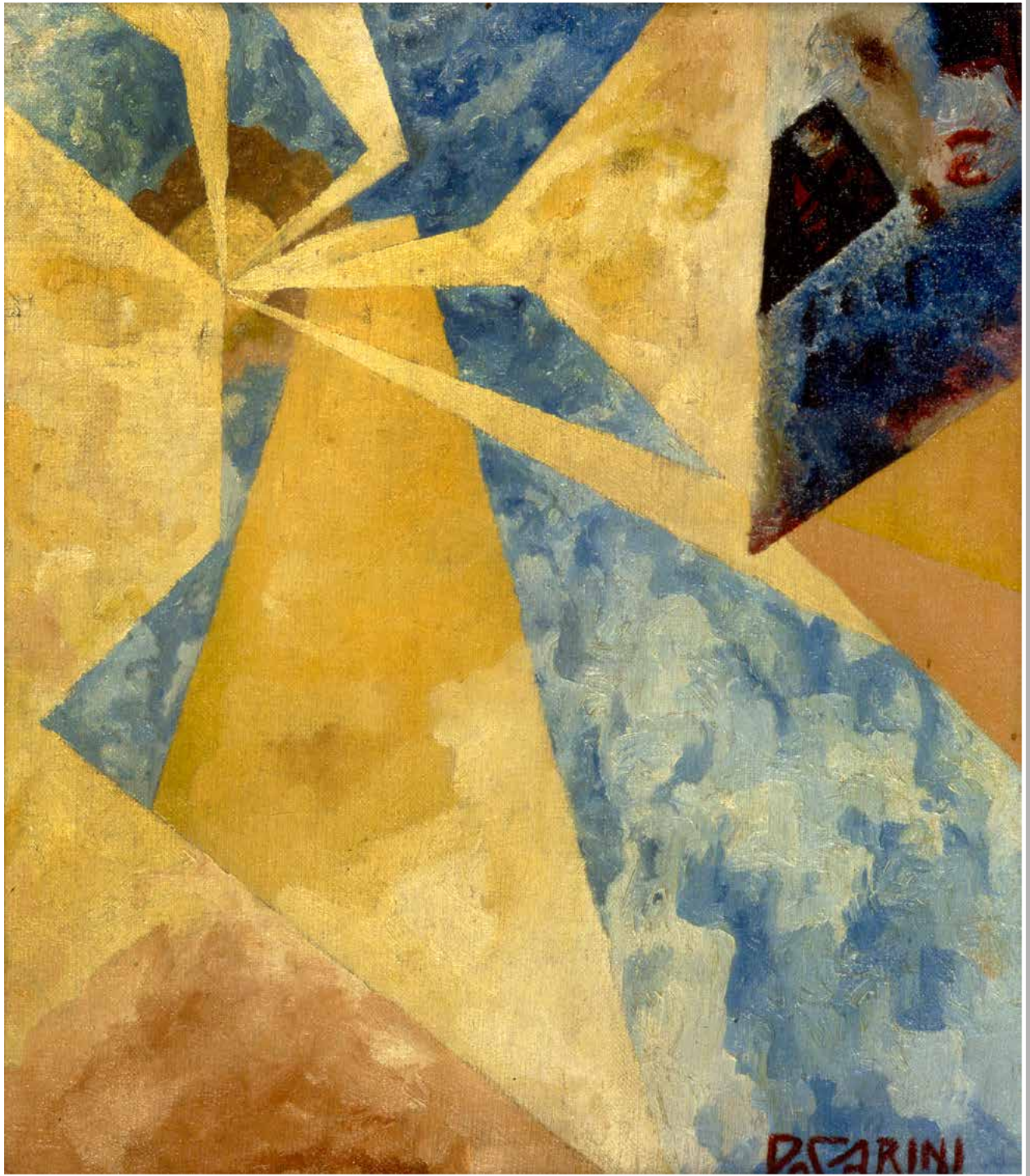
Gorizia 1985, n. 256, pp. 174, 206; Padova 1990, n. 152, p. 158; Gradisca 1991; Gorizia 2009b, pp. 367-368.

BIBLIOGRAFIA

MORASSI 1976, p. 263; DAMIANI 1978, p. 220; SGUBBI 1991 p. 1023, DAMIANI 2001, p. 57; MASAU DAN 2003 p. 12 (ill.); GRANSINGH 2007, n. 127; pp. 200-201 (ill.); DELNERI 2009b, pp. 367-368 (ill.); PASTRES 2010, p. 210.



Giorgio Carmelich,
Costruzione spaziale di una strada
(L'Aurora, dicembre 1923)



Giorgio Carmelich

Trieste 1907 – Bad Nauheim 1929

Alberi e case

[Collage]

1924

Collage di carte colorate, cm 36 x 27
Firmato in alto a destra "Carmelich 24"

Alberi e case è un collage di carte colorate in cui si riconosce il profilo sintetico di un caseggiato dall'andamento cromatico modulato, tra gli estremi del rosso intenso e dell'avorio, secondo una sapiente regia visiva. Una sottile contraddizione sembra esserci tra l'allegria partizione dei colori in primo piano e un senso di severa costrizione che alcuni dettagli fanno percepire: l'assenza della porta d'ingresso che probabilmente si trova oltre il muro sulla sinistra; un quasi irriconoscibile albero potato, dalla curiosa ombreggiatura seghettata, incastrato tra cinta e scala esterna, definita dall'alternanza irregolare di bianchi e rossi; la campagna aspra che si apre sullo sfondo con cespugli respingenti e alberi spogli.

Avendo forse in mente lavori come questi, l'amico Emilio Dolfi definì Giorgio Carmelich un "selezionatore e ricostruttore" perché, a suo dire, sviscerava i corpi per poi ricomporli in un "insieme sintetico" secondo i principi dello stile cubista; spettava invece al colore, usato in "ogni sua tonalità", garantire il dinamismo delle composizioni e "dare il ritmo dello spazio e la sua costruzione" (DOLFI 1924, p. 3).

Nell'analisi critica di *Alberi e case* sono stato messi in evidenza due aspetti in particolare: la prossimità stilistica con le opere di inizio anni Venti di Fortunato Depero e la possibilità che possa trattarsi di una composizione per un progetto scenografico. Per quanto riguarda il primo punto, è innegabile che i contorni ad angolo acuto che definiscono gli oggetti, la compenetrazione tra i profili delle figure e lo sfondo,

l'uso arbitrario della prospettiva per destabilizzare l'osservatore e di colori vivaci, senza traccia di chiaroscuro, abbiano attinenza con i lavori di Depero, conosciuto nello stesso 1924. A sostegno del secondo argomento ci sono i contatti di Carmelich con Enrico Prampolini, che gli permise di esporre all'*Internazionale Ausstellung Neuer Theatertechnik* di Vienna, sempre nel 1924, e la singolare affinità di *Alberi e case* con tre suoi progetti scenografici documentati, in particolare con *Simultaneità scenica/ambiente+esterno* oggi presso la Moderna Galerija di Ljubljana (GRANSINGH 2007, p. 154).

Il lavoro potrebbe essere stato realizzato per una progettata mostra "avanguardista" prevista a Gorizia alla fine del 1924 che però non ebbe mai luogo (ZAR 2002, p. 79). Invece, si era svolta nella primavera precedente la *Prima Esposizione goriziana di Belle Arti* che, seppur ordinata con il supporto di Pocarini, ebbe un tono piuttosto moderato e Carmelich, non invitato a esporre, fu coinvolto soltanto per disegnarne la riuscita locandina.

Alla fine dello stesso 1924 si concluse l'esperienza di Carmelich all'interno del movimento futurista giuliano, al quale aveva aderito l'anno prima. Con Dolfi, lasciò la rivista "L'Aurora", della quale era caporedattore, e si avvicinò a August Černigoj per dare vita al gruppo costruttivista triestino e alla rivista "25".

Alberi e case è entrato a far parte delle collezioni provinciali di Gorizia nel 1987, qualche tempo dopo la grande mostra *Frontiere d'avanguardia* (Gorizia 1985).

Gorizia, Musei provinciali

ESPOSIZIONI

Trieste 1951; Trieste 1977; Gorizia 1985, n. 129, pp. 121 (ill.), 204; Padova 1990, n. 22, p. 83; Roma 1994, n. IV/31, p. 216; Gorizia 2000, n. 22, p. 62.

BIBLIOGRAFIA

PASSUTH 1988, p. 89 (ill.); MASAU DAN 1989a, p. 483 (ill.); NEGRI 2000, pp. 122, 126 (ill.); ZAR 2002, n. 17, pp. 99 (ill.), 222; GRANSINGH 2007, n. 90, pp. 154, 155 (ill.).



Bruno Ernesto Cossar (Cossaro)

Gorizia 1902 – Roma 1980

Sintesi di Gorizia

1926

Olio su cartone, cm 33,5 x 44

Nella sua autobiografia più completa Crali scrisse che furono i fratelli Cossar, nel 1927, a fargli conoscere la rivista futurista “Noi” diretta da Prampolini (Crali 1994, p. 146). Con ogni probabilità si riferiva ai fratelli Bruno Ernesto e Italo, figli di Giovanni, direttore del Museo della Redenzione di Gorizia, inaugurato nel giugno del 1924, e nipoti di Ranieri Mario che gli subentrò alla morte avvenuta proprio nel 1927.

Tra i due fratelli, il più esuberante Bruno Ernesto ebbe maggiori legami con il dannunzianesimo e il futurismo postbellico. Non ancora maggiorenne, fu infatti legionario nell'impresa di Fiume e partecipò alle attività del nascente movimento futurista giuliano, prima di trasferirsi a Padova per studiare medicina, dove aderì al locale gruppo futurista assumendo il nome d'arte di “Cossaro”. Infine, nel 1926, fece parte della delegazione che si recò a Venezia per incontrare Marinetti (QUINZI 2011b, p. 1067).

I pochi quadri che testimoniano la sua amatoriale e fugace esperienza di pittore risalgono tutti al 1926. *Sintesi di Gorizia* è uno di questi e fu esposto alla *IV Esposizione d'arte delle Tre Venezie* di Padova nel maggio dello stesso anno, assieme ad altri tra cui *Mio padre-Stato d'animo* che ottenne un riconoscimento. I colori sgargianti e l'essenziale rappresentazione della città non passarono inosservati e i commenti sottolinearono la distanza tra la felicità cromatica del presente, raffigurato nel dipinto, e il “volto tormentoso della guerra” appena trascorsa (GARDINI 1926, p. 3).

Per quanto semplificato ed enfatizzato in alcune parti, il paesaggio rappresentato potrebbe essere una veduta della città dal monte Calvario (Podgora), teatro di diverse battaglie durante la prima guerra mondiale. Le fabbriche in primo piano corrispondono alla zona industriale sulla riva destra all'Isonzo, così come la mole arretrata del castello. L'inquietante sagoma tronco-piramidale blu che giganteggia a sinistra potrebbe essere la trasposizione del monumentale obelisco del monte Calvario, inaugurato nel 1920 e dedicato ai caduti che tentarono di conquistare il monte nel primo anno e mezzo di guerra. Accettando questa ipotesi, il dipinto si caricherebbe di un evidente significato simbolico determinato dalla contrapposizione tra la muta e incombente presenza del ricordo bellico e l'illuminante presenza del nuovo sole che sorge in corrispondenza del reale oriente geografico della città.

Conseguita la laurea, Cossar abbandonò ogni attività pittorica, si specializzò in malattie polmonari e partecipò, come ufficiale medico, all'invasione dell'Etiopia. Al rientro, diresse per qualche anno il dispensario antitubercolare di Gorizia prima di andare, nel 1939, a dirigere un ospedale in Abissinia, dove rimase fino al 1972. Nel frattempo, *Sintesi di Gorizia* era entrato a far parte delle collezioni provinciali di Gorizia (1935), con i materiali dell'archivio che i familiari di Pocarini donarono al museo dopo la sua morte (GRANSINIGH 2007, p. 160).

Gorizia, Musei Provinciali

ESPOSIZIONI

Padova 1926; Gorizia 1985, pp. 29, 205; Gradisca 1991; Gorizia 2000, n. 15; p. 59.

BIBLIOGRAFIA

GARDINI 1926;
TONINI 1926; MARRI 2000b, n. 15, pp. 58-59 (ill.);
MASAU DAN 2003, p. 10 (ill.); GRANSINIGH 2007, n. 96, p. 160.



Veno Pilon (Venceslav Pilon)

Ajdovščina 1896 – 1970

Donne al bar [Al caffè]

1926

Olio su tela, cm 55,5 x 77

Firmato in alto a sinistra "Veno Pilon 1926"

D*onne al bar* è caratterizzato da una evidente ambiguità spaziale. Benché il pittore rappresenti sinteticamente le tre donne lungo la profondità della sala, il mancato rispetto del gradiente dimensionale delle teste favorisce una lettura della composizione appiattita in primo piano. L'effetto è rafforzato dalla scarsa ambientazione, ottenuta con poche linee rette che non definiscono prospetticamente lo spazio, ma creano una suddivisione geometrica della tela che isola le figure e ne accentua la mancanza di comunicazione. Sembra quasi che Pilon abbia pensato il quadro come un collage di tre fotografie accostate, provando a ridurre lo scarto attraverso un calibrato esercizio cromatico quasi privo di chiaroscuro e costruito intorno alle note dominanti di verde, rosso, nero e bianco. Anche lo scorcio del tavolino in primo piano risponde a una logica di equilibrio coloristico e non per suggerire la profondità, visto che la parte arretrata a sinistra non si sviluppa correttamente e risulta quasi soffocata dal corpo della ragazza in verde.

Riferendosi al gruppo dei quadri di Pilon esposti alla prima sindacale triestina del 1927, tra cui anche *Donne al bar*, Dario De Tuoni sottolineò tale dedizione al colore che conferiva ai suoi soggetti "una speciale intensità nervosa, sì da animare psichicamente quelle figure che sembrano gettate giù quasi a disprezzo d'ogni convenienza e d'ogni convenzione" (DE TUONI 1927, p. 3). Il critico attribuiva questa caratteristica, così come la resa piatta delle figure, a un certo stile primitivista e il mancato rispetto delle regole prospettiche, all'esempio dei "due

grandi selvaggi" francesi Henri Matisse e André Derain, essendo forse a conoscenza che l'artista aveva soggiornato a Parigi tra fine 1925 e metà 1926.

Nel caso specifico di *Donne al bar*, è stato recentemente proposto un accostamento ai modi di Picasso, soprattutto per i volti delle tre ragazze (MISLEJ 2009, p. 394). L'allungamento degli occhi e della canna del naso, ma soprattutto l'occhio sinistro della figura centrale svuotato di iride, potrebbero implicare anche la conoscenza delle opere dello scomparso Amedeo Modigliani che ebbe un'importante retrospettiva presso la Galerie Bing tra ottobre e novembre 1925, quando Pilon era già a Parigi.

Certamente *Donne al bar* dimostra come il soggiorno parigino contribuì a schiarire la tavolozza di Pilon e ad attenuare gli aspetti più grotteschi e caricaturali dei suoi dipinti di inizio anni Venti con i quali si fece conoscere al pubblico giuliano. Tra i quadri più rappresentativi di quella fase è il ritratto dell'amico Lojze Spazzapan, presentato alla *Prima Esposizione goriziana di Belle Arti* del 1924, la cui generica derivazione dai modelli della Nuova Oggettività tedesca (*Neue Sachlichkeit*) fu forse mediata attraverso l'esempio di alcuni espressionisti sloveni del Klub Mladih (GRANSINIGH 2007, p. 198).

Prima di trasferirsi definitivamente a Parigi, e smettere di dipingere, Pilon partecipò alla *Seconda Esposizione di Belle Arti* di Gorizia (1929), in cui fu l'unico superstita dello sparuto gruppo di modernisti della prima edizione, che segnò il debutto del giovane Crali.

Pilonova galerija
Ajdovščina (Slovenija)

ESPOSIZIONI

Trieste 1927, n. 6, p. 20, tav. XIX; Trieste 2015b, pp. 72, 148.

BIBLIOGRAFIA

MISLEJ 1997, p. 82; MISLEJ 2009, p. 394.



Fattorello Luigi

Pordenone 1905 – Trieste 1983

Atmosfera di entusiasmo

1928

Olio su tela, cm 82 x 67

Firmato in basso a sinistra "Fattorello 1928"

Atmosfera di entusiasmo rappresenta il multidirezionale vociare di una folla radunata, dipinto nei modi sintetici del futurismo meccanico che si sviluppò a partire dalla metà degli anni Venti. I vari personaggi che affollano la tela sono sommariamente delineati e raffigurati rispettando il gradiente della profondità, più grandi in basso e più piccoli in alto; dalle loro bocche fuoriescono le grida che tagliano il dipinto, assumendo una consistenza geometrica assai simile a quella dell'urlo della russa Lilja Jur'evna Brikd nel noto manifesto *Libri* realizzato da Aleksandr Rodčenko nel 1924. L'incrociarsi dei vari flussi sonori crea una irregolare rete geometrica che l'artista sfrutta per un calibrato intarsio cromatico a tinte piatte dai prevalenti toni rosso-aranciati, evidentemente indicativi dell'esaltazione dichiarata nel titolo.

Il dipinto fu esposto, assieme a un altro intitolato *Cameriere*, alla Biennale di Venezia del 1928 negli spazi dedicati al futurismo, le cui tesi il pordenonese Luigi Fattorello aveva iniziato a condividere appena due anni prima. Infatti, fino ad allora l'autore aveva praticato un pittura tardo ottocentesca vagamente ispirata all'impressionismo e si era fatto notare in diverse esposizioni provinciali come le due Mostre d'arte del Friuli occidentale che si svolsero a Pordenone nel 1923 e nel 1925. Fu decisivo il trasferimento a Udine nel 1926, dove il padre dirigeva il collegio Toppo-Wasserman che gli permise di entrare in contatto con il mondo studentesco locale e conoscere Michele Leskovic (detto Esco-

damè), poeta parolibero e animatore del futurismo cittadino pur vivendo da qualche tempo stabilmente a Milano.

Tra i due coetanei scattò evidentemente subito un forte legame e Leskovic utilizzò tutte le sue relazioni per promuovere l'amico, come testimoniano anche alcune lettere a Marinetti con cui era in confidenza, e caldeggiarne l'inserimento nelle esposizioni futuriste milanesi che si stavano profilando (REALE 2009a, p. 403). I buoni uffici di Leskovic permisero a Fattorello di partecipare a tutte le rassegne di futuristi che scandirono la fine del decennio presso la galleria di Lino Pesaro, una delle più influenti di Milano.

I quattro dipinti presentati nella mostra *Trentaquattro pittori futuristi* del 1927 (tra cui anche il "ritratto psicologico" di Leskovic) già evidenziavano il transito dall'iniziale maniera legata a Boccioni verso lo stile meccanicista a cui approdò in opere come *Atmosfera di entusiasmo*.

Fattorello espose presso la Galleria Pesaro anche nel 1929 e soprattutto nel 1931, nella mostra che sancì il lancio ufficiale dell'Aeropittura. Nella stessa occasione in cui Crali esponeva *Lussuria Aerea* e *Rombi d'aria*, Fattorello chiudeva la sua breve stagione futurista con il *Volo n. 1* e *Volo n. 2*. Infatti, nonostante gli incoraggiamenti di Leskovic, abbandonò la pittura per dedicarsi all'attività forense, riprendendo a dipingere dieci anni dopo con moduli realistici.

Atmosfera d'entusiasmo è stato acquistato dai Musei provinciali di Gorizia nel 1987.

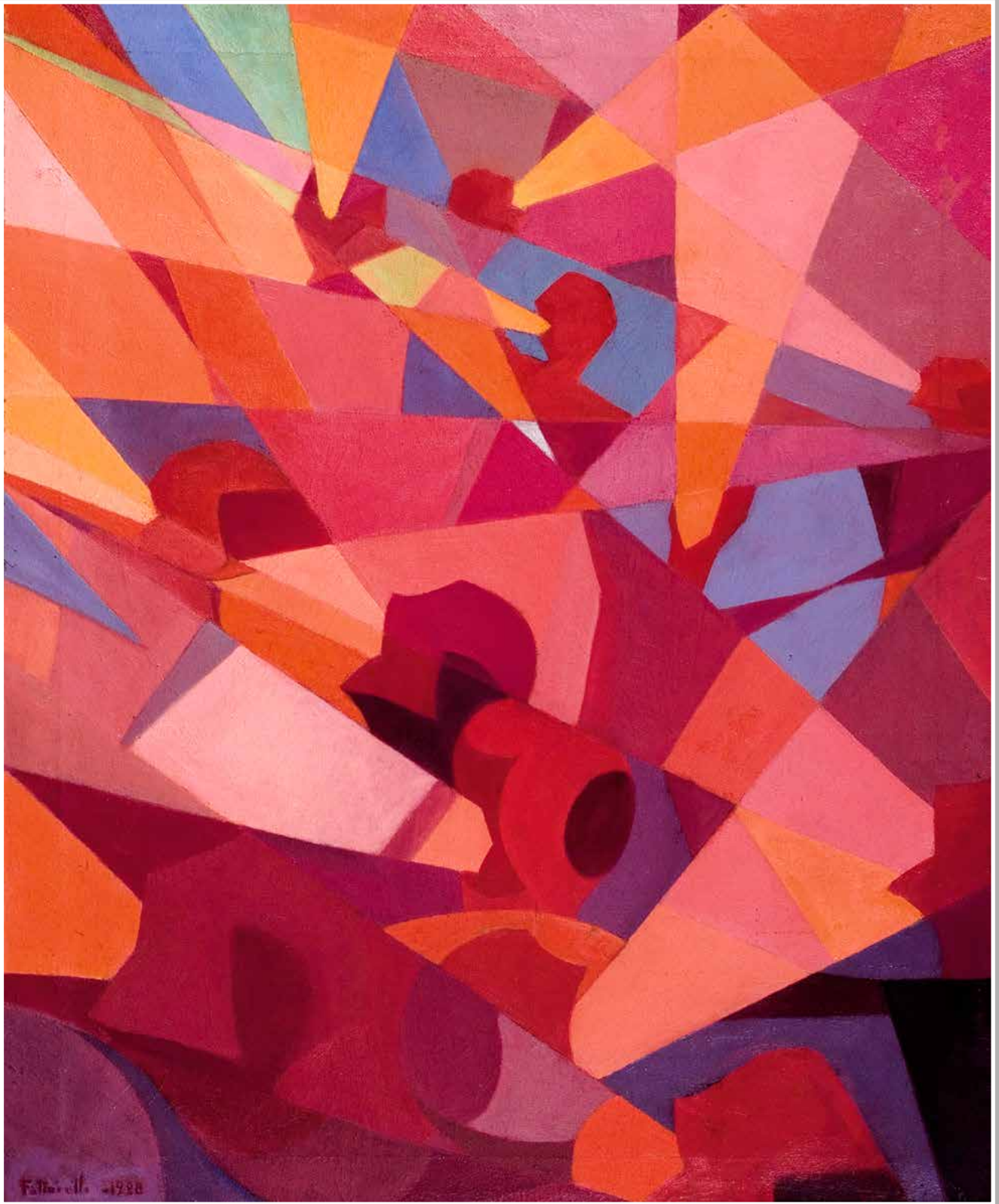
Gorizia, Musei Provinciali

ESPOSIZIONI

Venezia 1928, n. 8, p. 119; Gorizia 1985, pp. 162 (ill.), 206; Padova 1990b, n. 116, p. 137; Gradisca 1991.

BIBLIOGRAFIA

REALE 1991, p. 881 (ill.); BUCCI 1995, pp. 336-337; NEGRI 2000, p. 130; REALE 2001, p. 78; GRANSINGH 2007, n. 103, p. 170; REALE 2009a, pp. 403-404.



Raoul Cenisi (Česnik)

Šibenik 1912 – Gorizia 1991

Il ritorno

Giunto giovanissimo nel 1924 a Gorizia da Sebenico (Šibenik), sulla costa dalmata, Raoul Cenisi si avviò agli studi classici e coltivò da autodidatta la passione per disegno e pittura. Il suo esordio avvenne presso la *Mostra giuliana d'arte*, allestita nelle sale della neonata Bottega d'Arte nel luglio del 1932. Dominata dalle sessantasei opere di Crali, l'esposizione era stata organizzata dal Guf di cui evidentemente anche Cenisi, a questa data, faceva ormai parte. La frequentazione con Crali cominciò in questo periodo e molto probabilmente condizionò la sua successiva adesione al movimento futurista giuliano, assieme alla visita della Mostra della rivoluzione fascista di Roma nella primavera del 1933 (MASAU DAN 1992, p. 21). Tra il 1933 e il 1934, a stretto contatto con Crali e Pocarini, si consumò la singolare esperienza futurista di Cenisi durante la quale produsse lavori come *La casa del pazzo* (1933) e *Melodie Campestri* (1934), in cui le dinamiche compenetrazioni tra gli oggetti convivevano con accenti espressionisti e surrealisti, nel primo caso, o novecenteschi, nel secondo.

Il ritorno del 1935 segna invece l'avvenuto distacco da ogni suggestione futurista. L'alta parete di cinta sulla sinistra, gli alberi potati e spogli, l'assenza di vegetazione sommati alle deformazioni espressioniste dell'uomo di spalle e della casa, contribuiscono a creare un clima di riflessione silenziosa, lontana da ogni ipotesi di dinamismo, subito colto dalla critica coeva: "Tra le nude mura si arresta 'l'uomo che ritorna' e guarda la sua casa ove nessuno lo attende

1935

Olio su cartone, cm 86,5 x 67,5

Firmato in basso a sinistra "Cenisi"

o forse soltanto il silenzio del passato. È il ritorno" (*La mostra d'arte* 1936, p. 3).

Il dipinto fu esposto per la prima volta nella primavera del 1936, in occasione della *Mostra d'arte* del Guf monopolizzata dalle due personali di Crali e di Cenisi stesso. Nel catalogo dell'esposizione, i due artisti scrissero un breve commento per ogni loro opera esposta (a proposito di questo quadro Cenisi scrisse: "Silenzio di cose abbandonate. L'uomo' ritorna, e nel vuoto è senza speranza") e una dichiarazione di poetica che evidenziava la distanza espressiva tra i due. Infatti, mentre Crali ribadiva il suo slancio vitale verso l'atto creativo, Cenisi sottolineava la faticosa ricerca dell'invenzione artistica che era il "risultato di una scelta particolare di elementi essenzializzati atti a esprimere il contenuto intimo delle emozioni e quello di ogni consistenza concreta del mondo" (CRALI 1936 p. 3, cfr. *Scritti* n. 4; CENISI 1936, p. 5, *Antologia*).

Sebbene avessero imboccato percorsi artistici diversi, il cui divario si andò accentuando nel tempo, i due artisti continuarono a collaborare nell'organizzazione dell'attività artistica goriziana negli anni successivi e condivisero anche qualche incarico affidato dalle organizzazioni fasciste, come l'allestimento dei padiglioni dell'Autarchia e dell'Agricoltura per la Giornata della Redenzione del 1938 (CRALI 1994, p. 161).

Cenisi regalò il dipinto al Museo della Redenzione nel 1936 per ricordare l'amico Pocarini, a un anno di distanza dalla donazione ufficiale delle opere che diedero origine alla collezione d'arte moderna goriziana.

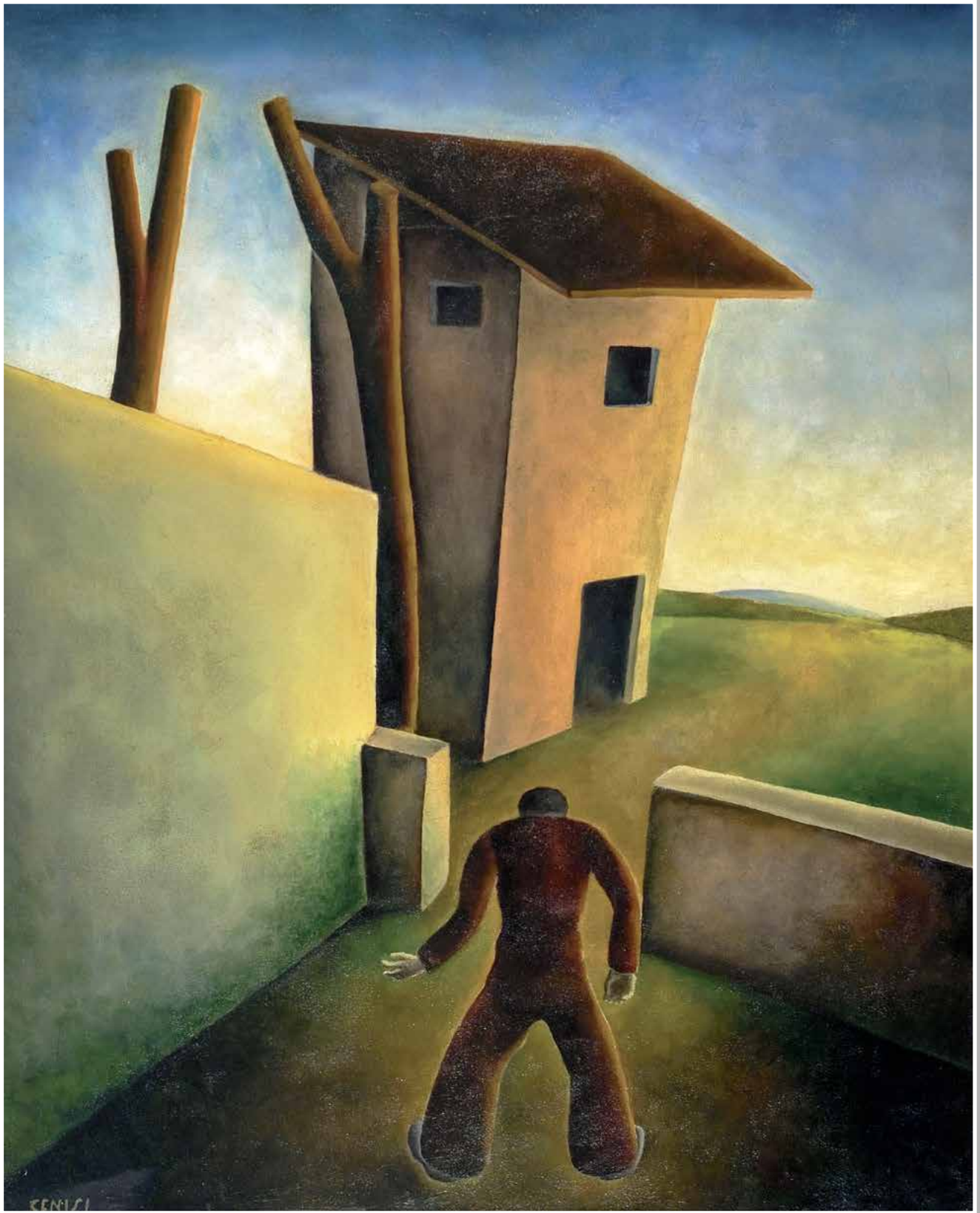
Gorizia, Musei provinciali

ESPOSIZIONI

Gorizia 1936b, n. 3, p. 6;
Gradisca 1991; Gorizia
2000, n. 92, pp. 79-80
(ill.).

BIBLIOGRAFIA

La mostra d'arte 1936,
p. 6; COSSAR 1948, p. 430;
MASAU DAN 1992, pp. 13-
14, 32, 40; MARRI 2000b,
pp. 79 (ill.), 80; DELNERI
2007, n. 92, pp. 156, 157
(ill.); DE GRASSI 2009,
p. 110; QUINZI 2011a,
pp. 870-871 (ill.).



Rudolf Saksida

Gorizia 1913 – 1984

Visione aerea

[Aeropittura di Guerra]

[1940]

Olio su compensato, cm 106 x 119

Firmato in alto a destra "Saxida"

La parabola artistica dello sloveno Rudolf Saksida si è compiuta quasi interamente nel secondo dopoguerra, ma ha avuto un'importante premessa futurista a fine anni Trenta. Iniziò a dipingere ispirandosi in modo palese alle aeropitture di Crali che nonostante la differenza minima di età ritenne sempre il suo maestro. I due presumibilmente si conobbero nel settembre del 1938 quando Crali era a Gorizia per allestire i padiglioni dell'Autarchia e dell'Agricoltura per la Giornata della Redenzione e Saksida aveva appena iniziato a lavorare come grafico presso il locale Ente provinciale per il turismo (QUINZI 2011, p. 3047). La prima collaborazione certa si concretizzò l'anno dopo per l'allestimento del museo sul monte Sabotino (Sabotin), progettato dallo stesso Crali (*Il Museo del Sabotino* 1939, p. 3). Si trattava di un piccolo museo documentario realizzato nella zona sacra del monte conquistato dalle truppe italiane nel settembre 1916, dopo la Sesta Battaglia dell'Isonzo, e distrutto nel 1945.

L'esordio di Saksida avvenne nel 1940 con due dipinti ospitati nella personale di Crali presso la Bottega d'Arte di Gorizia (PASSAMANI 1985, p. 56). Organizzata dal Circolo di cultura e dalla sezione goriziana della Reale Unione Nazionale Aeronautica (RUNA), la mostra fu dedicata al colonnello Ernesto Botto, comandante della squadriglia caccia del 4° Storno dell'aeroporto di Merna (Miren), che aveva concesso a Crali la possibilità di volare con lui. Presumibilmente anche Saksida ottenne talvolta un simile permesso finalizzato alle sue "impressioni di volo" che presentò in quell'oc-

casione e successivamente alla Biennale di Venezia del 1942, oppure si può immaginare le abbia elaborate osservando i lavori già pronti di Crali.

Visione aerea è tra i pochi lavori sopravvissuti di questa breve stagione aerofuturista di Saksida, per la maggior parte perduti durante il periodo bellico, e presenta affinità con *Cielo in guerra* e, soprattutto, *A bassa quota sulla città* che Crali dipinse nel 1939 (DELNERI 2007, p. 206). Ma mentre Crali stava accentuando progressivamente i tratti realistici dei suoi lavori, Saksida sembrava più interessato alle inedite e fantasiose possibilità compositive offerte dai soggetti aerei che qui emergono chiaramente nell'effetto a spirale. La scia di fumo nero rilasciato dall'aereo in fiamme enfatizza il dinamismo complessivo del dipinto, ma dimostra anche un approccio estetizzante alla guerra privo di ogni risvolto drammatico, in sintonia con la propaganda tranquillizzante del regime fascista dopo l'ingresso italiano nel conflitto mondiale, nel giugno del 1940.

Nel dopoguerra Saksida proseguì la sua carriera lontano dai clamori, coltivando una pittura di tematiche popolari con puntuali riferimenti al "realismo magico" delle opere di Lojze Spacal degli anni Trenta (RENER 1981). Come scrisse nella presentazione per una personale del 1961, ma pubblicata vent'anni dopo, Crali riteneva che tale mondo di favole rappresentato nei dipinti di Saksida avesse avuto origine negli anni futuristi, quando cominciò a "pensare ai suoi sogni come a delle cose serie" (CRALI 1961).

Gorizia, Musei Provinciali

ESPOSIZIONI

Vienna 1994, p. 747;
Trieste 2003, pp. 12-13 (ill.); Gorizia 2009b, n. 42, pp. 85 (ill.), 88, Gorizia 2014, n. 66 (ill.); Trieste 2015a, n. 66 (ill).

BIBLIOGRAFIA

PASSAMANI 1985, p. 56;
DELNERI 2007, p. 206;
PASTRES 2010, pp. 211, 212 (ill.); QUINZI 2011c, p. 3047 (ill.).



Apparati

Biografia

1910

Nasce a Igalo di Castelnuovo del Cattaro (Herceg Novi), nella Dalmazia montenegrina, il 6 dicembre. La madre Gisella Gellaia proviene da quelle terre, mentre il padre Gilberto è di origine zaratina. Trascorre l'infanzia a Zara ed ha anche modo di vedere lo sbarco degli arditi di Gabriele D'Annunzio il 14 novembre 1919, due mesi dopo l'impresa di Fiume, per rivendicare l'italianità della città dalmata.

1922-1924

La famiglia si trasferisce a Gorizia. Inizia a frequentare con modesto profitto l'Istituto tecnico, dove ha per insegnante di italiano Nerina Slataper, sorella di Scipio.

1925

Primi incontri con il futurismo attraverso le pagine de il "Mattino Illustrato" di Napoli e dell'Almanacco Italiano Bemporad del 1924. Risalgono a questo momento le prime prove artistiche firmate con lo pseudonimo "Balzo Fiamma".

1926

Scambia i libri scolastici con pubblicazioni futuriste (Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Roberto Papini, Ardengo Soffici, Aldo Palazzeschi e tutti i manifesti) presso la bottega del "vecio Logar", in piazza della Vittoria a Gorizia.

1927

Per poter partecipare ai campionati italiani di ginnastica a Milano si iscrive all'Opera Nazionale Balilla (gruppo "avanguardisti"). Grazie ai

fratelli Bruno Ernesto e Italo Cossar scopre la rivista "Noi" di Enrico Prampolini. L'interesse per il volo è alimentato dalla prima trasvolata oceanica di Charles Lindbergh e dalla presenza costante di aeroplani nel cielo goriziano provenienti dal vicino aeroporto militare di Merna (Miren).

1928

Frequenta la bottega del corniciaio "Clemente", dove conosce i pittori Gino de Finetti, Melius (Rodolfo Battig), Edoardo Del Neri e lo scultore France Gorše.

Compie il suo primo volo su un idrovolante in Istria.

1929

Entra ufficialmente a far parte del movimento futurista. Stringe amicizia con il coetaneo Gian Giacomo Menon che lo mette in contatto con Sofronio Pocarini, animatore del futurismo goriziano.

Esordisce con due opere alla Seconda mostra goriziana di Belle Arti, curata dallo stesso Pocarini.

1930

Insieme a Gian Giacomo Menon, mette in scena *Delitto Azzurro* al Teatro Petrarca, in cui è anche attore. Scrive sintesi teatrali e progetta architetture, scenografie e "sintesi plastiche" in stile futurista. Entra in contatto Francesco Cangiullo, Guglielmo Jannelli, Carlo Maria Dormàl, Farfa (Vittorio Osvaldo Tommassini) e Fillia (Luigi Colombo).

1931

A inizio anno espone con il Gruppo futurista padovano. Conosce Marinetti in occasione dell'inaugurazione della mostra di aeropittura a Trieste, alla quale partecipa con quattro opere. Nella successiva tappa goriziana dell'esposizione, propone ventitré lavori. A fine anno è presente nell'importante *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia*, presso la Galleria Pesaro, sostenuto da Prampolini.

Ottiene la maturità artistica presso l'Accademia di Venezia.

1932

Conosce Anton Giulio Bragaglia, Paolo Buzzi, Fortunato Depero, Antonio Marasco, Virgilio Marchi, Luigi Russolo, Tato (Guglielmo Sansoni) e soprattutto Giacomo Balla che frequenta con una certa assiduità nel corso degli anni. Collabora per un breve periodo al periodico "Futurismo", organo ufficiale del movimento, diretto da Mino Somenzi. Come studente di Economia e commercio dell'Università di Trieste, si iscrive al Gruppo universitario fascista (Guf) di Gorizia, diventandone fiduciario per l'arte fino al 1936. Inizia la collaborazione con le Arti Grafiche Chiesa di Udine per le quali realizza numerosi manifesti; inoltre progetta alcuni figurini di vestiti femminili e qualche modello per abiti maschili.

Tra le varie esposizioni a cui partecipa, la più importante è la collettiva che accompagna la personale di Prampolini prima a Parigi e poi a Bruxelles.

1933

Partecipa alle onoranze a Umberto Boccioni e alla relativa mostra commemorativa di Milano. Tra le varie rassegne espone anche alla Mostra della scenografia e fotografia e alla Prima mostra nazionale futurista, entrambe a Roma. Visita la Mostra della rivoluzione fascista, allestita presso il Palazzo delle Esposizioni della capitale. Inizia l'attività declamatoria di "parole in libertà", talvolta al fianco di Marinetti.

Entra a far parte della Commissione municipale alle opere pubbliche e al pubblico ornato di Gorizia.

1934

Esordisce alla Biennale di Venezia con il dipinto *Rivoluzione di mondi*, poi distrutto. Partecipa ai Littoriali della cultura e dell'arte a Firenze, ma

soprattutto alla Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista a Genova, con una serie di bozzetti polimaterici pensati per un aeroporto.

1935

È presente alla Seconda Quadriennale d'arte di Roma, dove espone *Uomo e cosmo* e *Profondità*.

1936

Presso gli spazi della "Bottega d'arte" di Gorizia è allestita una sua personale. Oltre che alla Biennale di Venezia, espone due lavori alla Mostra Nazionale d'arte sportiva di Roma, poi scelti per la Mostra Internazionale d'arte sportiva di Berlino allestita in occasione delle Olimpiadi. In occasione della seconda mostra di plastica murale per l'edilizia fascista firma, con altri quarantacinque colleghi, il manifesto *La plastica murale futurista*. Svolge il servizio di leva militare presso la scuola Ufficiali di Artiglieria di Moncalieri (Torino).

1937

Dopo aver concluso il corso ufficiali ed essere stato assegnato a Rovigo, riprende a dipingere e inizia la serie dedicata ai *Fiori del Male* di Baudelaire. Oltre a riprendere l'attività espositiva, progetta il Sacrario per i caduti d'Africa per la Casa del fascio di Gorizia, poi realizzato da Angelo Casasola (distrutto nel 1945).

1938

Dopo una prima parte dell'anno trascorsa a Rovigo, ottiene il trasferimento a Roma, dove frequenta assiduamente Marinetti e Balla. Il colonnello Umberto Klinger, presidente della compagnia aerea Ala Littoria, gli concede la possibilità di volare gratuitamente sugli aerei di linea, grazie all'intervento di Marinetti.

Le aeropitture esposte alla Biennale di Venezia hanno un buon successo di vendite.

A fine estate torna a Gorizia per allestire la mostra del Guf e i padiglioni dell'Autarchia e dell'Agricoltura per la "Giornata della Redenzione", assieme a Raoul Cenisi.

1939

Nei primi mesi dell'anno, lascia Roma e si stabilisce nuovamente a Gorizia. Conosce il maggiore Ernesto Botto, comandante 73ª Squadriglia caccia

del 4° Stormo dell'Aeronautica militare, di stanza a Merna, che gli permette di volare con lui. Organizza una serata con Marinetti al Circolo professionisti e artisti per celebrare il trentesimo anno di nascita del futurismo. Progetta e realizza in collaborazione con il pittore Rudolf Saksida il Museo della guerra sul monte Sabotino, distrutto nel 1945. Espone alla Terza Quadriennale di Roma; il suo quadro *Vite orizzontale* è acquistato dal Governatorato di Roma.

1940

Realizza una decorazione murale presso la Casa degli Agricoltori di Gorizia. Due mostre personali caratterizzano l'anno. La prima si svolge a Gorizia, con dedica a Ernesto Botto. La seconda è allestita all'interno della Biennale di Venezia, con un successo sorprendente: tra le otto opere vendute anche *Prima che si apra il paracadute* ai Civici Musei di Udine.

Prima dell'ingresso in guerra dell'Italia, supera il concorso per l'insegnamento di disegno e storia dell'arte nelle scuole superiori a Roma.

Nei primi mesi del conflitto è assegnato all'Ufficio Osservazione II Armata a Idria. Durante una licenza sposa a Gorizia Ada Savelli.

1941

Dopo l'invasione della Jugoslavia, si trova per qualche tempo in prima linea a Circhina. Successivamente è trasferito a Udine presso il Centro Mascheratori, e accetta di passare a servizio dell'Aeronautica.

1942

All'inizio dell'anno partecipa a una serata futurista a Udine con Marinetti e Aldo Giuntini. Firma con Marinetti e divulga il manifesto *Illusionismo plastico di guerra e perfezionamento della terra*. Partecipa alla Biennale di Venezia ottenendo ancora un buon risultato di vendite.

Si trasferisce a Civitavecchia al seguito del Centro Mascheratori.

1943

Prima della caduta del regime fascista partecipa ancora alla Quadriennale e ad alcune mostre di aeropittura di guerra a Roma. Gli incarichi del Centro Mascheratori lo portano a spostamenti tra Fabbrika di Roma, Parma e Macerata. Dopo l'8 settembre rientra a Gorizia.

1944

Durante l'occupazione tedesca, organizza a Gorizia dei Raduni di poesia che si protrarranno anche nei primi mesi del 1945.

Firma con Marinetti il *Manifesto delle parole musicali futuriste, alfabeto in libertà* che però rimane inedito a causa della morte di quest'ultimo.

Nasce il figlio Massimo.

1945

Nei giorni della Liberazione, è arrestato dai partigiani jugoslavi di Tito e rinchiuso per quaranta giorni prima nel castello di Idria e poi ad Aidussina.

1946

Partecipa alle manifestazioni per rivendicare l'italianità di Gorizia. Dopo aver organizzato il premio "Dama Bianca", lascia la città e si trasferisce in provincia di Torino.

1947

Vive a Verrua Savoia, nel Monferrato, e riprende a dipingere.

1948

Sollecitato da Benedetta Marinetti partecipa alla Quadriennale di Roma.

1949

Durante il periodo estivo decora l'Ospizio Marino di Grado.

Allestisce la sua prima personale del dopoguerra presso il Circolo di lettura di Gorizia.

1950

La decisione di sciogliere il movimento futurista, maturata nel corso di una riunione presieduta da Benedetta Marinetti a Roma, lo vede contrario. Alla Galleria Bergamini di Milano ha luogo una sua personale.

Verso la fine dell'anno ottiene una cattedra di disegno e storia dell'arte presso il Liceo italiano "Léonard de Vinci" di Parigi. Rimane in Francia fino al 1958.

1951

Partecipa alla mostra *Jeune Peinture Italienne* alla Galerie de la Boétie di Parigi, e tiene una mostra personale presso la Galerie Silvagni.

Inizia a scrivere i "Diari", sui quali registra impressioni, giudizi, disegni preparatori, ricordi di viaggio per trent'anni.

1952

Comincia a frequentare, in compagnia della famiglia, le coste della Bretagna e della Normandia. I paesaggi di quelle terre lo riavvicineranno all'aeropittura. La raccolta dei sassi porterà a maturare l'idea delle "sassintesi".

1953

Esegue una decorazione murale di diciotto metri per il Liceo italiano di Parigi sull'evoluzione dell'architettura. Incontra Massimo Campigli, Alberto Magnelli, Gino Severini e Ossip Zadkine.

1954

Oltre a partecipare alle collettive di Nantes e Vienna, ha una personale presso la Galleria Montenapoleone di Milano.

1955

La seconda personale parigina ha luogo presso la Galleria Suillerot.

Alla fine dell'anno partecipa per l'ultima volta alla Quadriennale di Roma.

1957

Esegue una decorazione murale per il comando Marittimo di Augusta.

1959

Si stabilisce a Milano, dove insegna presso il Liceo scientifico "Vittorio Veneto".

Firma il manifesto futurista *Sassintesi*.

1960

Prima mostra antologica a Trieste, poi trasferita a Gorizia.

1961

La Galleria Minima di Toninelli ospita la prima mostra dedicata alle "sassintesi".

Alla fine dell'anno si trasferisce in Egitto per di-

rigere la sezione pittura della Scuola d'arte italiana "Leonardo da Vinci" de Il Cairo.

1962-66

Durante la permanenza in Egitto espone con regolarità nei Saloni de Il Cairo, organizza mostre per gli allievi della scuola, viaggia molto in aereo, anche nei paesi vicini.

Al rientro in Italia, si stabilisce a Milano.

1969

Firma di manifesto futurista *Arte orbitale*.

1976

Mostra antologica a Palazzo Costanzi a Trieste.

1977

Istituisce il Centro di Documentazione Futurista presso il suo studio milanese.

1978

Esponde nuovamente alla Biennale di Venezia con un disegno di architettura.

1985

La mostra goriziana *Frontiere d'Avanguardia* riconosce, con un adeguato gruppo di opere degli anni trenta, la centralità della sua figura nel contesto giuliano.

1987

Inizia un lungo rapporto con la Pattuglia acrobatica delle Frecce Tricolori, protagoniste di una serie di lavori che si conclude nel 1993.

1990

È tra i protagonisti della mostra *Futurismo Veneto* di Padova.

1994

Il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Rovereto e Trento (MART) gli dedica una retrospettiva.

2000

Muore a Milano il 5 agosto 2000, non prima di aver consegnato il proprio archivio e un nucleo importante di opere al MART.

Scritti di Tullio Crali

1

DINAMITE [TULLIO CRALI, GIAN GIACOMO MENON]
Come diventammo futuristi...., 1929
[ritaglio stampa, Archivio Crali, Rovereto]

L'elica-ape cominciò a ronzare con una frenesia nuova. L'idrovolante fece un balzo in avanti che per poco non ci rovesciò. Il passato ci infischia-va ancora. La distesa glauco-verde delle acque era incendiata dai raggi del sole di mezzogiorno. Il sole incendiava anche i nostri cervelli. Quanto sole, quanta luce non bevemmo in quegli istanti! La terra nera, fredda, che avevamo lasciata alle nostre spalle, quasi non si vedeva più. Come una nebbia azzurrognola sfumata. L'idro scivolava sulle onde con una velocità sempre crescente. Impressionante per i nostri nervi che non si erano ancora abituati. Avevamo ormai raggiunto i 2000 Km all'ora. Il "6000 HP" rombava, anzi fischiava nelle nostre orecchie una nuova canzone, un nuovo inno alla vita, che sapeva di olio e benzina. Ad un tratto una diga gigantesca si interpose tra noi e il sole e lo oscurò. Un attimo. Un colpo di timone. Balzammo in avanti, in alto oltre la diga, verso la luce, la vera luce... Ecco come diventammo futuristi, io e i miei compagni. Ecco come ci convincemmo che i dogmi fissati, proclamati dai nostri fratelli maggiori erano veri. Erano i soli veri.

Sbarcammo in una città fantastica. Alti grattaceli trapanavano la nebbia che incombeva sopra di essi. Nebbia e fumo di migliaia di navi e fabbriche. Un rumore, un frastuono assordante, un grido simile ad una cascata ci scendeva nell'anima, mentre ascendevamo il secondo cono dalle pareti d'acciaio. In quel giorno per la prima volta in vita nostra comprendemmo l'essenza dell'arte, per la prima volta ripudiammo tutto ciò che puzza di tradizionalismo accademico, di fetido convenzionalismo.

Camminammo più volte ventose [...] la salita per quanto difficile ed aspra non ci spaventò. I fischi laceranti che salivano dal fondo del primo cono non ci impressionavano affatto. Raggiungemmo così la sommità. Ora – e siamo orgogliosi di confessarlo – trascendiamo il sudiciume che involge i passatisti, tutti assorti nell'abominevole contemplazione, nell'esaltazione avvilita di ciò che altri fecero prima di loro, meglio di loro. Noi sentiamo scorrere nelle nostre vene la materia incandescente che ci brucia, che ci fa delirare. Ci sentiamo spinti da una forza nuova verso il nuovo, verso l'originale, verso i campi inesplorati. Sentiamo in noi la forza del costruttore e del distruttore. Distruggere dinamicamente il passato, costruire dinamicamente l'avvenire: ecco il nostro sogno, che non è utopia, ma realtà. Abbattiamo i musei, le biblioteche con la dinamite, e in quell'atmosfera profumata di esplosione costruiamo con cemento dall'armatura di ferro un grattacielo – manicomio, per curare quelli che amano ancora il mormorio dei ruscelli, il sussurrar delle fonti. Puah!... Fanno schifo.

Noi condanniamo il passato, condanniamo la pedissequa imitazione, gli artisti zizzeruti, i professori parrucconi puzzano di paradigmi grammaticali, di regole, di sintassi e di altri simili vili-smi, che li infangano. Esaltiamo gli alcoolizzati, gli equilibristi, i clown, i pazzi, le cocottes, i boxeurs, gli assi. Tutti i recordmen, gli scienziati che si logorano la vita per il progresso sono nostri fratelli uterini.

Ma hanno già fatto quelli che ci precorsero, i nostri fratelli dal cervello incandescente. Molto resta ancora da fare. E faremo. Imporremo la nostra volontà d'acciaio ad ogni costo, disprezzando il furore di tutti coloro che ci chiamano pazzi, di tutti coloro che non ci seguono, perché non vogliono, o perché non sanno seguirci.

Escluse le solite eccezioni, si può affermare senza tema di errare che Gorizia è priva di un movimento artistico vitale e sentito.

È vero che anche qui sono persone di sentimenti superiori ed artistici, ma la massa degli individui quella cioè che forma la regola è completamente apatica per ciò che possa riguardare i problemi estetici. Sentimenti avvizziti, pieni ancora di provincialismo che s'annegano nei vecchi caffè ammuffiti; gioventù che bada unicamente e solamente a temprare i muscoli. Per sanare tale male non ci sarebbe che un solo medico e un solo rimedio: l'artista d'eccezione e una propaganda battagliera. Ma purtroppo il primo non sempre ha la capacità e la forza necessarie, la propaganda battagliera è seriamente ostacolata dalle menti retrograde o inadatte che coprono dei posti e delle cariche che per loro natura dovrebbero dare l'impulso all'arte, e che invece non sanno che porre dei bastoni tra le ruote (talvolta anche in malafede) a quei pochi che potrebbero e vorrebbero fare qualcosa di positivo. Vecchie o incompetenti mentalità insomma che intralciano lo spirito nuovo e vigoroso dei giovani mentalità che dovrebbero sparire ma che invece perdurano nel loro scopo e stato d'interesse e di incompletezza.

Esiste a Gorizia un Sindacato Artisti che pur marcio nel suo organismo si vede intralciato il cammino di idee e preconetti che in un luogo come Gorizia, dove tutto dovrebbe essere una vita di collaborazione, sono semplicemente assurde e fuori posto. Il fatto che tale sindacato non possa allestire delle mostre per mancanza di locali adatti o per le forti spese di adattamento, mentre vi è una *Bottega d'arte*, allestita di tutto punto, creata per il prodotto dell'artigianato mentre in realtà espone prevalentemente quelli dell'industria, non è una cosa giusta. Vediamo così in pratica che i poveri artisti non possono, anche se lo vogliono, né rivelarsi e tanto meno guadagnarsi la camicia di dipingere, mentre alla bottega d'arte giacciono i soliti lavori in ferro battuto, gli eterni pizzi d'Idria, qualche libriccino rilegato, due ninnoli tipo standard in un continuo va e vieni di mobili che se pur di pretese razionali sono un vero insulto all'arte dell'arredamento moderno.

Ai giovani il compito di sanare tale stato di cose.

A Gorizia stanno per essere ultimati due nuovi palazzi, quello della Posta e quello del Consiglio dell'Economia, il primo opera del famoso architetto vincitore dell'ancor più famoso concorso per la nuova stazione di Firenze. Tali costruzioni sono due solenni porcherie informi e pesanti, prive di gusto e di bellezza, che vorrebbero essere razionali e sono il non *plus ultra* della cretinaggine in fatto di edilizia moderna funzionale, che vorrebbero adattare e stilizzare vecchi motivi medioevali senza avvedersi di cadere nella più completa assurdità. Costruzioni di mattoni, già ammuffiti, e pietra del Carso lucidata primo indice di buon gusto; finestre che, mentre oggi le vetrate sono nella loro piena funzione di bellezza, non superano i due metri quadri di luce; mancanza assoluta di slancio e di estetica nella impostazione delle masse; inapplicazione dei materiali nuovi da costruzione; trifore di un gotico spianato, quadrettate da una grata di legno che ha il solo scopo di raccogliere polvere e di trattenere la luce e l'aria; una torre campanile che non si sa quali funzioni dovrà compiere. Due costruzioni insomma che se pur non destano il disgusto della competente commissione tecnica municipale fanno ribrezzo anche all'apatico cittadino che pur comprendendo non ha il coraggio di protestare. E pensare che tali edifici dovranno un giorno mostrare ai figli dell'Italia rinovellata quanto sapevano fare i loro padri in fatto di architettura quando il Fascismo celebrava un decennio di vita fulgida e possente e dettava le leggi all'umanità intera preparando le basi del suo grande avvenire.

Per noi futurfascisti simili capolavori architettonici sono un insulto all'Italia Fascista e al suo glorioso passato che noi dobbiamo superare e non avvilito.

3

[Dichiarazione]

Mostra collettiva, Gorizia, 1936, p. 3

L'arte è creazione! Conseguenza: non imitare la natura, ma ricavare dalle sue forme (concreto) e dalle sue energie (astratto) l'emozione che il sentimento il pensiero e l'abilità tecnica solidificheranno in opera d'arte.

Se il concetto ha forme e colori figurativi concreti, l'astratto deve avere forme e colori figurativi astratti. Così nasce il quadro concreto-astratto. Non rappresentazione della natura nella sua visione scenica ma ricavo da essa degli elemen-

ti essenziali che trasfigurati trovano ragione di esistere soltanto in una composizione lirica e perciò autonoma: se per le forme concrete ci si lascia guidare dal ragionamento, per quelle astratte tale compito è riservato all'istinto (come nella musica). Ecco perché non ci si deve raffigurare il quadro come un complesso incomprendibile e assolutamente arbitrario.

4

Aeropittura

"Vita Isontina", 1 aprile 1939, numero unico
"Futurismo"

Nata per naturale reazione ai soggetti ammuffiti e ormai convenzionali di nature morte paesaggi e ritratti che caratterizzarono l'arte del secolo passato e che ancor oggi interessano certi pittori privi di genialità inventiva l'aeropittura apre un nuovo orizzonte su un campo infinito di visioni originali e sensazioni magnifiche.

Contro l'assurda credenza dei tradizionalisti che vedono nell'aeroplano un qualche cosa di arido freddo ragionato assolutamente antispiratore l'aeropittura dimostra come nel volo (lotta di uomini macchine elementi) si generi l'atmosfera più adatta a sviluppare ogni più piccolo e nascosto sentimento.

Contro l'erronea credenza che per fare dell'aeropittura basti una prospettiva dall'alto al basso o la raffigurazione di un apparecchio e l'osservazione dalla cima di una montagna l'essenza del volo (altezze velocità mobilità continua esaltazione eroica misticismi negazione del terrestre gioia del proprio Io liberato) impone l'assoluta necessità di volare affinché nel quadro si realizzi non la visione ma l'emozione dei paesaggi celesti terrestri e meccanici.

Ai ritratti di mendicanti belle donne nobili vergini condottieri ecc. noi aeropittori preferiamo quelli di apparecchi che portano impressi nell'acciaio dei lineamenti l'eroico furore del duello sostenuto la serenità degli altissimi orizzonti la chiarezza dell'infinito celeste la noia di una traversata sul mare di latta la stanchezza e il sudore di un volo burrascoso la tesa esaltazione per il record battuto l'ironia sbarazzina dell'acrobazia.

Scorgere questi sentimenti nella fisionomia delle macchine e realizzarne la sintesi sulla tela è altrettanto se non più difficile che fare il ritratto di una persona.

Vedere osservare sentire e interpretare le trasparenze finissime delle eliche il fremito nervoso delle valvole la turgidezza rovente dei cilindri il sinuoso labirinto delle tubature i riflessi arcigni severi e radiosi dei metalli la tensione spasmodica dei tiranti le movenze civettuole dei timoni l'eleganza femminile delle carenature l'amplesso virile delle ali i ragionamenti raffinatissimi degli strumenti di bordo: ecco quanto offre di particolarmente nuovo l'aeroplano alle nostre indagini.

Ai paesaggi fecondi e perciò nauseanti di mucche cavalli colline case rustiche pastorelle ruscelli e fiorellini noi preferiamo l'estrema sintesi di questi stessi paesaggi osservati dall'alto in velocità. Li preferiamo lontani verticali capovolti oscillanti roteanti nudi imbevuti di luce e di altezze verticali mascherati da ombre violette di temporali divisi tra sole e pioggia purificati da 10 mila metri di quota. Non più sottostare alle terrestri leggi della materia ma saettare liberi e dominatori nello spazio e guardare gli orizzonti ubbidienti agli ordini dei timoni e degli alettoni: ecco ciò che ci esalta di orgoglioso ottimismo.

Alle pitture di nuvole baroccamente sospese sopra il paesaggio noi preferiamo le visioni erotiche di pure nubi costruite con sbalorditiva fantasia: preferiamo queste architetture aeree sino a ieri immaginarie questi baratri di oscuro vuoto questi giganti dell'anima tumultuosa vestiti di paradiso queste mutevoli banchine a volte striate come suoni di violino a volte aspre come scogliere a volte massicce come il Colorado queste arborescenze di attinie celesti queste torte si strati vaporosi divorate dall'ingordigia del sole queste anatomie muliebri che veli di cristallo opalino offrono e nascondono al nostro desiderio di penetrazione.

Alle tradizionali raffigurazione concettuali e simbolistiche della divinità noi preferiamo l'emozione diretta e pura delle altezze estreme dove il silenzio e il nulla solari di luce ci sgravano da ogni preoccupazione quotidiana e ci fanno toccare le soglie del Cielo. Là in mezzo all'infinito al mistero all'assoluto noi si sentiamo trasformare in santi: l'animo si riempie di sottile commozione l'occhio si imbeve si serenità appena turbata forse accentuata da qualche nuvoletta ribelle il cervello non trovando gli elementi di ragionamento più non lavora e il cuore arso di misticismo perde il concetto di amore per la sposa la famiglia la casa il paese. Nella commozione di questi istanti noi troviamo l'ispirazione e le forme dell'aeropittura sacra.

La vita moderna ormai lanciata dal progresso verso il cielo trova nell'aeropittura il naturale mezzo d'espressione dei suoi ideali delle sue forze e della sua fede decisamente lontani dallo spirito dei pittori passatisti impotenti e prosciugati.

5

L'antifuturismo degli ebrei

"Vita Isontina", 15 aprile 1939, pp. 5-6

Nel 1909 sorse in Italia il futurismo; e questo è bene i giovani lo rammentino.

Il futurismo, creazione del genio italianissimo di Marinetti, fu una specie di tifone che sconvolse la vita e la mentalità di una società ammuffita già intaccata dall'invasione ebraica.

In lotte generose e dinamiche i primi futuristi propagandarono i loro ideali esaltando: il genio italiano, la vita meccanica aerea veloce del nostro secolo, la guerra "sola igiene del mondo", lo splendore geometrico delle forme nuove, l'ottimismo intransigente e la supremazia della razza italiana, contro ogni passatismo tradizionale, sedentario e speculativo, contro i musei, il chiaro di luna e i neutralisti.

Il moto era "Marcciare e non marcire". Noto a questo punto che gli ebrei hanno i piedi piatti e perciò non possono marciare.

Si inganna chi considera il futurismo come una questione di famiglia nata, cresciuta e magari esauritasi in Italia.

Il futurismo italiano è influenzato le scuole d'avanguardia di ogni paese dal vorticism inglese al costruttivismo ungherese, all'ultraismo spagnolo, al raggismo russo, all'immaginario americano ecc., ma è soprattutto svecchiato e indicato le strade all'arte italiana. Boccioni e Sant'Elia sono nomi di una grande pittore scultore e di un grande architetto, morti mentre combattevano da volontari nella grande guerra, che noi abbiamo il dovere di onorare come i creatori della pittura e dell'architettura moderna.

Essi stanno a dimostrare con le loro opere come gli artisti italiani d'oggi non lavorino sotto influenze straniere, come le nostre nuove costruzioni non siano copie di costruzioni sovietiche o tedesche, ma che è la grandezza della razza e la salute del clima sociale e geografico che nutrono i loro spiriti e armonizzano le loro strutture.

In questi ultimi tempi, approfittando della campagna razzistica svolta dal fascismo, certi ex confinati politici e certi disfattisti si sentirono in dovere di accusare l'arte italiana di ebraismo e bolscevismo sfogando così l'ignoranza bavosa della loro mediocrità. Nacque una serrata polemica, risolta con fascistissimi cazzotti delucidatori.

Sarebbe assurdo affermare che in Italia nel campo delle arti plastiche l'ebraismo non abbia fatto capolino ma è cretino affermare che la nostra arte ne è stata influenzata.

6

Italianità dell'architettura e della scultura moderna

"Vita Isontina", 1 maggio 1939, p. 5

La tendenza generatasi agli inizi di questo secolo, per la quale i nostri pittori si recavano in pellegrinaggio artistico a Parigi, riportando al loro ritorno i ricordi e le esperienze del soggiorno francese, fece sì che certe mode pittoriche d'oltralpe sostenute da trafficanti ebrei con gazzarre pubblicitarie e astutissimi giuochi di borsa, si infiltrassero pure da noi. Ci furono quelli che in buona fede si adattarono a quelle mode, quelli che cercarono di trarne profitto e altri che se ne servirono per cingersi d'un'aureola di originalità, ma la maggior parte degli altri restò fedele alla voce del sangue.

Bastarono pochi anni però perché ne fosse fatta pulizia e l'atmosfera tornasse serena.

Oggi è lecito valutare l'arte italiana, disapprovandone una parte per esaltarne l'altra, scegliendo o scartando ma non è lecito dichiararla di origine straniera e tanto meno ebraica.

È italiana l'architettura razionale moderna perché sorta nel 1912 dall'ingegno italianissimo di Sant'Elia, mentre il vecchio mondo d'anteguerra, ancora ingolfato di stile liberty, innalzava delle costruzioni simili a quei baracconi che ancor oggi ospitano i tirosegni nelle fiere.

Contro l'orpello che rivestiva di verdura l'intero fabbricato falsandone ogni esigenza estetica e funzionale insorge quindi Sant'Elia propugnando una nuova vera architettura basata sulle possibilità della tecnica e dei materiali moderni e sulle esigenze spirituali e fisiologiche d'oggi.

La voce e le idee di Sant'Elia, per una strana, incurabile e detestabile sfiducia delle cose nostre,

furono comprese e applicate prima all'Estero che in Italia, dove non mancarono di ritornare camuffate con nordica mentalità.

Ricordo in proposito due architetti ariani rispettivamente francese e tedesco Corbusier e Wagner, i quali, sfruttando e ampliando i progetti di Sant'Elia, si fecero i paladini della nuova architettura sulle origini della quale i loro nomi fanno troppo spesso sorgere degli equivoci.

Il Palazzo delle Poste di Napoli, le stazioni di Firenze e di Siena, la facciata metallica della Mostra della Rivoluzione Fascista, l'Aeroscalo di Milano, lo stadio Berta di Firenze, la colonia marina di Cattolica, per non citare che alcuni esempi, sono opere d'arte che rendono ormai indiscusso il valore della nostra architettura.

Il razionalismo unitamente alle esigenze urbane si è fatto sì che gli ebrei trovassero nell'architettura moderna un mezzo di speculazione; ma questo non è valso certo a creare delle opere bensì ha servito in certo modo per abituare la mentalità alle forme nuove.

È italiana la scultura d'oggi perché alla sua base stanno le opere futuriste di Boccioni che ha ridato alla materia la sua originalità nudità e l'ha plasmata in forme sintetiche e dinamiche.

Come per l'architettura così anche per la scultura doveva essere un italiano, ariano, a dare la prima scalpellata giustiziera agli svolazzi di gusto liberty imperante allorché le signore portavano sui cappelli delle terrazze floreali ingraziosite da piccioni.

A completare l'opera di Boccioni ha concorso la fine sensibilità dello scultore italiano Wildt che per primo scolpì la pietra in funzione di una visione interiore assolutamente spirituale.

Questi due artisti reggono le gloriose responsabilità della scultura mondiale d'oggi.

Gli ebrei trattarono la scultura alla stessa stregua della pittura, e in essa non videro se non deformazione. Una donna mostruosamente gravida, dal volto intagliato a somiglianza dei feticci africani, raffigura secondo lo scultore ebreo Epstein la "Genesi". Le altre opere non si scostano dall'indirizzo spirituale di questa.

7

L'italianità della pittura moderna,
"Vita Isontina", 15 maggio 1939, pp. 5-6

È italiana la nostra pittura di oggi, che si presenta sotto una tendenza futurista e un'altra neorealista perché ha alle sue origini: la sintesi di Giotto e Beato Angelico, l'espressionismo del Greco e del Parmigianino, l'impressionismo dei pompeiani e di Tiziano, la metafisica di Leonardo, il dinamismo plastico e la modernolatria di Boccioni.

Quasi tutti i pittori italiani sono passati attraverso la scuola boccioniana o ne hanno risentito l'influenza.

Rari sono i pittori ebrei in Italia e questo perché le condizioni spirituali e sociali della nostra razza non sono certo le più adatte a dare incremento una loro produzione artistica.

Produzione, che, a parte qualche nome, non merita un grande interessamento in quanto non presenta caratteri così spiccati e allarmistici come in Germania e in Francia.

È italiana l'aeropittura futurista che ha avuto la sua prima manifestazione a Roma nel 1930 in onore alla Crociera Atlantica di Balbo, e che si è oggi imposta al riconoscimento del mondo intero.

È italiana la decorazione plastica moderna perché creata nel 1916 dal pittore futurista Prampolini, non ebreo.

La Mostra della Rivoluzione Fascista che ha ispirato gli arredamenti e le ambientazioni di tutte le mostre italiane e straniere, è stata un capolavoro del genere. L'incondizionata ammirazione dei visitatori ha confermato il suo alto valore artistico ed emotivo. Le successive Mostre del Dopolavoro e dell'Autarchia, l'Esposizione di Parigi '37 e New York '39 confermano questo primato italiano.

Resterebbe a questo punto parlare del cinema che se pur giovane vanta già degli autentici capolavori, ma è così complesso il meccanismo creativo di un film, spesso sottomesso a delle necessità commerciali, che il determinarne sia pure con una certa approssimazione, il carattere ariano o ebraico, è cosa per il momento più che ardua, direi quasi impossibile.

Spesso in uno stesso film si trovano confusi i caratteri di queste due razze, tanto che ne nasce una sensazione di urtante squilibrio, come per esempio "La resa del Sebastopoli", dove la

crudeltà antiartistica di certe scene orgiastiche sono in netto contrasto con le intenzioni morali e spirituali del soggetto.

Per comprenderne bene quanto vi è di male in quelle scene basta leggere nel romanzo "Santa Maria" del Milanese la descrizione di scene simili che la serenità mediterranea dello scrittore ha saputo rendere in forma d'arte.

È sul soggetto dei films, più che su ogni altra cosa che si possono riscontrare quei caratteri distruttivi e antieroiici che già segnalammo nella pittura ebraica, questo però più che l'indagine plastica riguarda quella filosofica e letteraria.

Ciò che invece rientra nella nostra indagine è la deplorabile trovata russa di cercare le fisionomie dei personaggi in mezzo al popolo, senza preoccupazioni di carattere artistico, con il solo scopo di rendere sullo schermo una più perfetta e dirò feroce immagine delle realtà, troppo spesso considerata nei suoi lati brutali. Questo modo di intendere la cinematografia non è certo lontano dall'accontentare l'istinto ebraico.

"Luciano Serra pilota", film italianissimo, glorificatore dell'eroismo individuale e collettivo del nostro popolo, "Squadron bianco" esaltazione della passione coloniale, sono opere che indicano la strada da seguire.

Oggi gli artisti di tutta Italia sono al lavoro per creare, come disse Mussolini, un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista.

Del loro valore e della loro onestà ne sono garanti le indiscutibili e inestinguibili qualità della razza italiana.

8

Aeropittura futurista italiana, Gorizia, 1941, pp. 3-6
[introduzione al volume]

Per onorare Italo Balbo e i suoi gloriosi piloti ritornanti dalla seconda transvolata atlantica gli artisti futuristi italiani organizzarono a Roma una grande mostra di pittura ispirata a soggetti aviatori. Fu questa la prima manifestazione del genere ed ebbe enorme successo per la originalità e la genialità delle opere esposte. Apparvero dipinti piloti, macchine aeree paesaggi sorvolanti e fantasie di nuvole così come li avevano visti e sentiti artisti che da vent'anni proclamavano la necessità di rinnovare la pittura nell'esaltazione del dinamismo e della modernolatria. Nacque

così l'aeropittura, manifestazione artistica di pittori che avevano intuito la bellezza mistica ed eroica del volo e per primi ne avevano realizzato le loro sensazioni sulla tela.

D'allora ad oggi, in circa dieci anni di intensa attività, si organizzarono in quasi tutte le città italiane e a Parigi Bruxelles Berlino Vienna Nizza Atene ed Amburgo grandi mostre di aeropittura suscitando violente polemiche e manifestazioni di entusiasmo ma soprattutto dimostrando per opera di grandi aeropittori e aeroscultori come Prampolini, Benedetta, Dottori, Tato, Crali, Ambrosi, Fillia, Thajaht, Di Bosso, Mino-Rosso ed altri, come l'arte futurista fosse all'avanguardia di tutte le ricerche artistiche mantenendo così un primato di originalità e di potenza creatrice.

Battute ed annullate tutte le influenze straniere od ebraiche l'aeropittura s'impone quale manifestazione artistica tipicamente mediterranea e squisitamente italiana.

Noi aeropittori futuristi proclamiamo:

1 – Abbandonare gli illusi, gli impotenti, coloro che piangono e si strofinano sui capolavori gelosamente custoditi dalle biblioteche e dai musei e godere l'ardente realtà che ci offre la sua polpa da mordere come femmina innamorata.

2 – Sopprimere i continuatori ed i restauratori di teorie o di scuole già consacrate e tumulate nei libri di storia dell'arte, per affrontare con la mente libera dal "già fatto" l'estetica veloce del nostro mondo meccanico.

3 – Purificare con santissime cannonate l'arte che non sa correre incontro alla guerra e rifarla più potente veloce aggressiva aerea scoppiente e temeraria. Contro i posatori e gli arrivisti contro i critici assurdi velenosi e impotenti contro gli intoccabili padreterni dell'estetica contro i rivendicatori di vetusti cerotti contro tutti gli insetti nocivi che pizzicano l'arte... *Batterie pronte! Fuoco !!*

4 – Non ha il diritto di dipingere chi non si sente di abbandonare lo stucchevole nudo di donna per le forme seducenti delle macchine aeree, di sopprimere le nature morte con piedi grotteschi scoppi di bombe a mano o di esplodere per simpatia come le dinamiti all'urlo guerriero della nazione o non sa intendere la guerra come "sola igiene del mondo" e primo motore del progresso.

5 – *Volare!* poiché il volo è sintesi di vita: coraggio aggressivo sino al sacrificio – ragionamento tempestivo ottimista anticattedratico – commo-

zione per la Bellezza non più allestita sul palcoscenico dei panorami ma goduta nella sua intimità spaziale – perizia raffinata nei contatti con la macchina e le sue manifestazioni dinamiche – misticismo di fede bevuti nelle distillerie pure degli arabeschi di nuvole – bonifica integrale della taccagneria e della pedanteria, funghi della piccola vita quotidiana – superamento di ogni dolore e di ogni complicazione morale – rapidità geniale nella conclusione degli affari – potenziamento della seduzione – *Gioia di abbracciare tutta la Patria dall'alto*.

6 – Dipingere in volo, adorando l'aeroplano come si adora una donna che ci commuove ci esalta e attraverso la quale vediamo le cose trasformarsi e il nostro animo ingigantisce, adorando il cielo che oggi ci si presenta sotto aspetti superiori a ogni più accesa fantasia e a tal punto saturo d'armoniosa bellezza da farci piangere per umana impotenza. Gettare sulla tela emozioni plastiche e colorate estraendole da questo mondo visto dall'alto in velocità il quale non ha più alcun contatto con quello strisciante e carico di mali sentimentali, archeologie e sterile cultura che attinsero e attingono ancor oggi pittori e artisti di ogni nazionalità privi di genialità inventiva e ancor impastoiati da sorpassate cinquantenarie tendenze.

[...]

La vita moderna ormai lanciata dal progresso verso il cielo trova nell'aeropittura il naturale mezzo di espressione dei suoi ideali, delle sue forze e della sua fede decisamente lontani dallo spirito dei passatisti impotenti e prosciugati.

Ogni epoca ha avuto il proprio tenore di vita e la propria atmosfera d'espansione dinamica determinati da scoperte, invenzioni, rivoluzioni e conquiste. Così anche quest'epoca che noi abbiamo l'orgoglio di vivere e di forgiare ha un suo carattere spiccato e inconfondibile: la conquista meccanica dell'aria sino alla velocità sonora e alle glaciali altitudini della stratosfera, la disciplina dei suoi nervi elettrici per mezzo della radio e il controllo della sua fisionomia cosmica attraverso i potenti telescopi hanno fatto sì che le nostre facoltà mentali e sentimentali si orientassero verso questo elemento che fin dall'antichità fu meta agognata e, sino ad oggi, inviolata. La macchina, creatura naturale che racchiude in sé il mistero del "moto cosmico", ci trasporta in alto, ogni giorno più in alto e più ci si eleva più intima forte si sente la purezza di Dio. È a queste quote purificatrici che si forma l'essenza creatrice dell'arte nostra.

9

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, TULLIO CRALI
Illusionismo plastico di guerra e perfezionamento della terra
"La Tribuna", 18 luglio 1942, p. 3

Michelangelo sognò di scolpire le Alpi Apuane. Alla vigilia della grande guerra i futuristi inglesi Nevins e Wadsworth animati dalle conferenze aeropoetiche – di Marinetti alla Doré Gallery – crearono i primi camuffamenti illusionistici delle navi da guerra servendosi delle linee-forza e dei dinamismi plastici di Boccioni e Balla.

Balla e Depero idearono con un loro manifesto una ricostruzione plastica dell'universo prevalentemente astratta dando vita a un vero astrattismo delle forze terrestri.

Enrico Prampolini creò in alcune sue aeropitture autentici abbellimenti di paesaggi italiani.

Noi aeropittori aeropoeti aeroarchitetti aeroscutori aeromusicisti futuristi allenati dalle nostre poesie e dalle nostre arti nutrite di cielo e di velocità aeree di panorami goduti dall'alto in volo e dalla nostra specializzata creazione inconfondibile di aeropittura tutte vissute ci proponiamo:

1 – di continuare e di sviluppare l'illusionismo plastico da noi iniziato militarmente per illudere strategicamente gli aviatori nemici difendendo tutte le indispensabili costruzioni industriali che servono alla guerra gli aeroporti e tutte le batterie.

2 – di dare dal basso agli aviatori nemici la turbatrice sensazione di urbanismi e paesaggi apparentemente in moto lanciati a grane velocità terremotati e balzanti all'insù servendoci delle astuzie pittoriche che il dinamismo plastico boccioniano acquistò fra le nostre mani aeropittoriche.

3 – di trasformare i paesaggi con una volumettrizzazione delle pianure e dei piani ondulati per modo di suscitare dal nulla autentiche montagne.

4 – di ingentilire e femminilizzare aggraziandole tutte le durezza le asperità e le brutalità guerresche dei paesaggi e urbanismi.

5 – ci proponiamo di rinvigorire virilizzare e militarizzare tutto ciò che i paesaggi contengono di molle languido voluttuoso carezzevole infantile.

6 – di femminilizzare fino alla più svaporata astrazione le sagome e le cubicità concrete e pesanti.

7 – di spiritualizzare dovunque la materialità e la volgarità dei paesaggi e urbanismi mutando per esempio una officina orlata di fumi densi in una evanescente chiesetta montana quasi alata d'angeli e suoni di campane.

8 – di verginizzare tutte le apparenze logorate sciupate e depravate dei paesaggi perché ispirino la tenerezza che caratterizza le guance e la voce delle belle pube.

9 – di perfezionare tutti i gli urbanismi amplificando ciò che si sono proposti Marinetti Mino Somenzi e A. Manzoni nel loro recente manifesto che vuole e propugna un'architettura senza più facciata verticali ma con terrazze guardanti e belle invito ai piaceri della vita aerea.

10

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, TULLIO CRALI
Manifesto delle parole musicali futuriste, alfabeto in libertà [Aeromusica dell'alfabeto in libertà], Venezia, 1944
[*Manifesti proclamati, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, a cura di L. Caruso, Firenze, 1980, n. 322]

Dopo il manifesto sulla "Distruzione della sintassi – immaginazione senza fili – parole in libertà" pubblicato l'11 maggio 1913, oggi affermiamo che una rivoluzione totale nel campo linguistico è poeticamente possibile.

La poesia deve essere schiodata dalle travature della letteratura consuetudinaria, liberandola dalle espressioni convenzionali della lingua, per rifarsi con parole nuove inventate e modulate dal poeta. Il futurismo italiano, ricco di una trentennale esperienza parolibera-rumorista, crea oggi le PAROLE MUSICALI: rivoluzione linguistica destinata a creare una nuova forma di poesia tipicamente musicale, sgravata dai significati legali e non contaminata dalle traduzioni, una poesia che conceda al nostro piacere primitivo la sua vocalità pura.

Dopo mezzo secolo di vivaci esperienze artistiche e dotati di un rinnovato senso estetico – più complesso, ed allargato dallo sviluppo della civiltà meccanica, siamo arrivati al punto di superare la parola catalogata per godere la poesia dei suoni vocali, dei rumori e le conseguenti orchestrazioni fonetiche che da questi derivano e nelle quali lo spazio-pausa gioca il suo primario ruolo di armonia compositiva. Le parole musicali vanno godute con una sensibilità aerea cioè

musicalmente indefinita, misteriosa, infinita e dinamica dove suoni e rumori isolandosi e sovrapponendosi, variando nel timbro e nel volume, diventano significativi, ammonitori, minaccianti, suadenti ecc. indipendentemente dagli elementi naturali o meccanici che li suggeriscono. Abolito quindi ogni adagiamento sulla poltrona troppo soffice della terra dove la gravidanza culturale di 7000 anni distende la civiltà della ragione e dei simboli.

Secoli di tradizione hanno ridotto la poesia ad un corteo di parole strascicanti sulle stampelle dei significati ortopedici e troppe consuetudini hanno tormentato i poeti entro le fosse del periodo e li hanno imbottigliati con l'obbligatorietà della cronaca psicologica e il peso della retorica. Finalmente abbiamo ridato alla parola il suo spazio musicale puro.

Le parole in libertà e l'aeropoiesia hanno raggiunto alte quote ma la sete di novità e originalità è inesauribile. Ora con un'acrobazia paradossale bisogna riportarsi alle origini e ascoltare nell'urlo del nuovo uomo primitivo la prima voce del poeta delle macchine.

Come il pittore inventa i toni cromatici così il poeta crea e modula le proprie parole e nel creare le sinfonie vocali se ne vale di esse come un compositore. Il naturale progresso e lo sviluppo linguistico della civiltà, come il notevole contributo di suoni-rumori datoci dalle macchine e dalla tecnica nei tempi più recenti, ci hanno portati a questo punto.

L'uomo primitivo nel lanciare le prime grida creò istintivamente dei suoni che erano in diretto rapporto col fenomeno al quale si riferivano. L'espressione fonetica della parola nasceva dalla natura: vento tuono dolore risa onde acque alberi silenzio calore fuoco valanga ecc. Sono le fonti primitive della parole e della lingua. Accanto a queste parole naturali, ben presto altre ne sorsero, costruite non più dall'istinto ma dalla ragione. Ogni parola ebbe sotto tutela del proprio significato, ogni razza nel proprio clima fece da sé, le parole si incrociarono e non coincisero più: erano nate le lingue e con le lingue la poesia.

Al nascere del suono vocale in funzione di parola, nacque contemporaneamente la litania e il canto ritmato segnando così fin dall'inizio il formarsi della musica e della poesia. Più tardi l'invenzione degli strumenti rese la musica completamente autonoma ma la poesia non abbandonò mai la sua veste musicale, anche se misu-

rata con i compassi della logica e guidata dalle rotaie dei vocabolari su traversine di versi e di rime. Si era sentito il bisogno d'impostare le parole secondo leggi di armonia creando la rima e il verso obbligato, cioè il suono inquadrato in ritmi e cadenze. Anche fuori dal verso la poesia non si scostò dalla musica vocale e strumentale, anzi si associò ad essa e a volte si fuse creando, tra le forme liriche, il recitativo: primo tentativo verso una lingua musicale.

Il verso libero, ribellione alla poesia a passaggi obbligati, per la conquista di un'atmosfera sinfonica e preludio alla polisinfonia delle parole in libertà nelle quali, sintesi di analogie simultanee, onomatopeiche, astrazioni fonetiche, parole ripetute annodate o prolungate, contrasti di tempi, raggiungono particolari sonorità, assenti in ogni altra espressione linguistica.

Dal ritmare cadenzato delle origini, al melodico verseggiare e sino alle sinfonie crepuscolari vi è tutta una sottile trama musicale che si lacera paurosamente col rumorismo di Marinetti.

La poesia può ora buttare a mare tutto il suo carico di letteratura filosofumi simboli contorsioni linguistiche, immagini stereotipate, tradizioni formali e riacquistare, con una più agile e profonda ricerca nelle forze della natura e della tecnica, i valori delle sue espressioni vocali. Quindi:

1 – Portare la distruzione nell'arcaismo dei vocaboli (rigide permutazioni delle lettere su schemi logici) e dare il via alle parole nuove (accordi vocali) generate e scoperte dalla sensibilità lirica individuale. Il poeta deve essere libero di forgiare le proprie espressioni poetiche. Sempre nuove e non catalogabili, esse assumeranno i caratteri del suo temperamento per variare nel tempo e nello spazio secondo una legge di perenne trasformazione e superamento.

2 – Le parole musicali sono una sequenza di accordi generati dalle sempre nuove varie infinite combinazioni vocali, consonanti e invenzioni fonetiche. L'onomatopea che nasce dalla vita dei fenomeni e che è l'espressione spontanea dell'emotività, deve perfezionarsi in un lirismo musicale che renda più agile l'autonomia della parola.

3 – Le parole musicali, liberate da ogni burocrazia letteraria e investite da un sempre più originale slancio lirico che porti con sé la personalità dell'autore, troveranno, come ogni opera musicale, comprensione integrazione nel clima

di qualsiasi nazione di qualsiasi popolo di qualsiasi lingua. Il titolo sarà la sola guida e basterà ad eliminare qualsiasi equivoco derivante dalle differenze razziali e culturali.

4 – Le parole musicali esigono la declamazione. La lettura muta, non potendo liberarsi dall'aridità dei pentagrammi musicali, concede unicamente il piacere plastico delle forme tipografiche. Soltanto una dizione che unisca alla sensibilità musicale una ricchezza di mezzi vocali e rumoristi ed una intensità emotiva, può sviluppare un'atmosfera di sonorità poetiche. La declamazione assurgerà quindi ad arte specialissima, liberata dalla bravura dei professionisti del palcoscenico e dall'enfasi dei conferenzieri.

5 – Per una più perfetta orchestrazione della dizione, si manifesta possibile l'utilizzazione di effetti musicali e rumoristi ricavati con qualsiasi strumento e mezzo, scelto dall'autore e fornito dalla tecnica e dall'esperienza concertistica teatrale e radiofonica. Sarà questa la più giusta valorizzazione dell'arte dei rumori di L. Russolo e la sua più naturale simbiosi con la musica e la poesia.

6 – Le parole musicali trovano nelle tavole parolibere futurista, già attuate da Marinetti, Soffici, Carrà, Buzzi, Depero e altri il loro più avanzato sviluppo e la loro più consona applicazione nella stampa. Fuori dall'impaginatura tradizionale, le parole musicali potranno adattare la loro fisionomia grafica al lirismo architettonico della boscaglia dando così ad ogni lettera e ad ogni parola particolare spazio forma volume colore e materia. Segni musicali e indicazioni grafiche completeranno l'impaginatura consentendo, come un normale spartito, entro certi limiti un'esatta interpretazione.

7 – Noi futuristi sentiamo che con la nascita delle parole musicali s'inizia un nuovo periodo della poesia. Consci di questo principio invitiamo i giovani poeti rivoluzionari a svelle dal loro istinto, soffocato forse dalla troppa cultura di questo secolo, le immagini canore della sensibilità primitiva che cova nell'intimo dell'uomo.

11

Sassintesi. Manifesto futurista, Milano, 1959
[*Sassintesi futuriste. Note alla 1ª mostra di Milano*, 1961]

Sassintesi – sassi – sintesi. Futuriste: perché inventate da un futurista e perché conseguenti alle

ricerche plastiche del Futurismo, movimento novatore italiano dal quale derivano le più vitali estetiche contemporanee.

Boccioni nel 1913 scriveva: “Verrà un tempo forse in cui il quadro non basterà più. La sua immortalità, i suoi mezzi infantili saranno un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana! Altri valori sorgeranno, altre valutazioni, altre sensibilità di cui non concepiamo l'audacia...”. E ancora: “Vi sono nei moti della materia degli elementi di passionalità che fanno convergere le linee di un dramma plastico verso una determinata catastrofe. La composizione quindi di uno stato d'animo plastico non si basa sulle disposizioni dei gesti di figure o nell'espressione di occhi, di visi, di atteggiamenti ma consiste nella ritmica distribuzione delle forze degli oggetti, dominate e guidate dalla energia stessa dello stato d'animo a comporre l'emozione”.

Più tardi Prampolini, con le trasfigurazioni plastiche del mondo cosmico-biochimico, indicava le scoperte scientifiche all'attenzione ispiratrice. Noi futuristi del secondo periodo, ideando l'aeropittura, realizzavamo lo stato d'animo spaziale dinamico e la sintesi architettonica dell'infinito. La nostra sensibilità intanto si perfezionava sui valori della materia, nella composizione polimateriche. Da queste idee, ricerche e realizzazioni sono scaturite le “Sassintesi”.

L'uomo ritrova nella materia viva il mezzo per accostarsi all'intimo della natura, intenderne le forze e organizzandole secondo il proprio modulo, creare nuovi panorami poetici.

Le sassintesi non va confusa con la pittura o la scultura, essa è un altro linguaggio, diverso nella sostanza e nella espressione. Al colore e alla forma si è aggiunta la materia che ha un ruolo determinante. Come gli altri due componenti ha le sue simpatie e le sue antipatie e queste attrazioni, questi urti vanno intuiti e valutati. Colori, forme e materia non nascono per opera dell'artista il quale invece, come un regista, li scopre nei pezzi che cerca e quindi sceglie, riunisce e organizza la propria idea.

Non sempre l'idea parte dall'artista, talvolta è il pezzo che la suggerisce ma sta a lui intenderla, svilupparla e completarla. Ogni idea ha la sua forma e quindi un'idea. È nella mente dell'artista che le idee riunite maturano i concetti ed è nelle sassintesi che questi liricamente si manifestano.

I sassi non sono tutti dello stesso valore: da quelli primitivi e torbidi si passa gradualmen-

te a quelli più perfetti e puri; naturale progresso dell'Idea-forma. Quando il sasso raggiunge una perfezione, l'artista, per il rispetto dell'idea contenuta, lo isola (Unisasso, cioè sasso unico). Quelli più puri guidano e coordinano le funzioni dei più imperfetti secondo una necessaria gerarchia, senza la quale si cadrebbe nel mosaico, cioè nel livellamento dei valori. Ogni sasso ha una sua personalità che non deve essere distrutta perché è dallo incontro di queste personalità che scaturiscono i drammi portati dal regista sul palcoscenico dell'arte.

Le sassintesi non sopportano fondi pittorici perché questo intervento snaturalizza il sasso riducendolo a normale fatto di pittura. In conseguenza di ciò sarebbe assurdo cercare delle analogie con quanto può aver fatto qualche pittore il quale, nell'intenzione di perfezionare la pittura, incastonò delle pietruzze nel colore. Si possono creare delle atmosfere cromatiche con fondi tonali, ma i fondi bianchi o neri sono i più rispondenti perché acromatici e perché isolano la composizione in un'atmosfera, rispettivamente positiva e negativa, di assoluta astrazione [nella quale è il sasso che si carica di ogni valore].

[La fisionomia e la collocazione dei sassi, in sospensione sulla superficie astratta dei fondi, creano un complementarismo spaziale indispensabile alla materia per le sue raffinate metamorfosi oscillanti tra l'atomo e la galassia.]

Si raggiunge un perfetto accordo compositivo quando la realizzazione è ottenuta con l'impiego di una sola materia. Se altra le si accosta è necessario che questa non abbia impronta di fattura artificiale o per lo meno che questa sia stata rielaborata da agenti naturali. Quanto è artificiale è ripetibile, perciò volgare e come tale non può essere inserito nella composizione senza che ne alteri le qualità.

L'architettura contemporanea trova nella sassintesi la sua più intima decorazione plastica, superando così ogni assurdo compromesso con le tavole informali appese alle pareti a imitazione di quadri.

12

Arte orbitale, Manifesto futurista, Milano, 1969
[*Futurismo veneto. Crali. Aeropittura futurista*, Padova, 1990, p. 62]

Nell'arte d'oggi convivono: ingegno, originalità, ricerca, improvvisazione, critica e sfrontatezza.

Raduni di opere che gravano per miliardi sul bilancio pubblico che, sostenute da un battage pubblicitario c'erano un mercato dell'arte favorevole ad alcune categorie, ma deleterio per ogni possibile innalzamento del livello creativo. Come si può constatare, sono opere che troverebbero un loro organico inserimento nella grafica pubblicitaria, nella vetrinistica, nel design industriale, nell'arredamento stradale, nella scenografia teatrale e cinematografica, piuttosto che quali sostituti di opere del passato.

Vi è un punto estremamente importante in tutta questa produzione espositiva ed è la PROVVISORietà. Da essa scaturisce un risultato: la reazione emotiva del primo momento e l'inutilità che ne segue. L'opera si scarica in tempi brevissimi perché non ha la carica costantemente rigenerantesi dei grandi capolavori. Va quindi sostituita continuamente con altre opere.

Questa produzione come sfornata da una catena di montaggio, non finisce però nelle discariche, ma si accatasta nei musei nelle cantine dei mercanti e dei collezionisti o nei moderni mausolei dell'alienazione estetica.

Per chi lavora l'artista oggi se la sua opera finisce in uno dei cimiteri dell'arte? Oppure la sua opera serve solo a produrre guadagni a quella razza di speculatori che, ancor più ingrassano ad ogni morte d'artista sulla quale giocano al rialzo. La prostituzione mercantile ha sostituito il mecenatismo, il consenso dello stato per la percentuale che gli spetta.

Il quadro e la scultura hanno fatto il loro tempo. L'arte deve essere portata fuori dal pianeta, affinché il suo carattere di provvisorietà non venga ridicolizzato dall'archeologa terrestre. Sarà un'arte nuova, nella maniera più radicale, un'arte che rifiuta ganci e piedistalli, un'arte che ha bisogno di vivere la libera, ma non indipendente vita degli astri.

Noi futuristi intuivamo progetti di grandiosi congegni plastici che, in collaborazione con tecnici e scienziati, saranno messi in orbita attorno alla terra.

Tutti i ritrovati della tecnica più avanzati saranno utilizzati per scatenare spettacoli plastici luminosi sonori psicologici in gara con arcobaleni galassie comete aurore boreali supernove, programmati e conclusi nella maniera più sorprendente. Avremo:

1 – Sfilate-esposizioni rotanti d'immensi complessi polimerici a gloria dell'arte e della scienza.

2 – Asteroidi fotoplastici pubblicitari paradossali.

3 – Gare-battaglia tra strutture meteoriche aggressive astute camuffate a sorpresa e radiocomandate.

4 – Interventi di chirurgia celeste per il perfezionamento estetico dell'universo con variazioni cromatiche dell'atmosfera e della luna, nuovi satelliti a struttura variabile, eclissi artificiali, apparizioni sparizioni e moltiplicazioni di costellazioni, deviazioni di orbite.

5 – Concerti di musiche atmosferiche con iridazioni a quote differenziate di nuvole grandine e neviccate artificiali.

6 – Incontri di lotta a valanga tra formazioni nuvolose guidate su piste elettriche da colossali campi magnetici.

7 – Monumenti-faro da porre nei punti di equilibrio gravitazionale come nuovi santuari della via lattea, dove meditare sull'infinito.

8 – Messaggi-treno di poesia audiovisuale da inviare nello spazio come dono del genio umano alle energie misteriose del cosmo, finché il vento solare non strapperà le idee dalle parole per proiettarle verso altri mondi.

9 – Sciami orbitali di cristalli luminosi per liberare la terra dalla nostalgia dei trapassati e dare così ai defunti una funzione estetica come quella riservata ai fiori, agli insetti e alle stelle.

Noi futuristi già vediamo la Terra, in concorrenza con Saturno, circondarsi di un meraviglioso anello d'ARTE ORBITALE in eterna trasformazione.

13

Tullio Crali: il futurismo

"mg. mostre e gallerie", 10 gennaio 1971, p. 14

Prima d'iniziare qualsiasi discorso credo sia opportuno, anzi necessario, rileggere quanto Marinetti, creatore e animatore del Movimento, ebbe a scrivere sul futurismo e l'editore Quintieri di Milano, nel 1917, pubblicò nel volumetto "Noi futuristi", diventato oggi una rarità libraria.

"Il futurismo, nel suo programma totale, è l'atmosfera d'avanguardia; è la parola d'ordine di tutti gli innovatori o franchi-tiratori intellettuali del mondo: è l'amore del nuovo; l'arte appassionata della velocità; la denigrazione sistematica dell'antico, del vecchio, del lento, dell'eru-

dito e del professorale; è un nuovo modo di vedere il mondo; una nuova ragione di amare la vita; un'entusiastica glorificazione delle scoperte scientifiche e del meccanismo moderno; una bandiera di gioventù e di forza, di originalità ad ogni costo; un colletto d'acciaio contro l'abitudine dei torcicolli nostalgici; una mitragliatrice inesauribile puntata contro l'esercito dei morti, dei podagrosi e degli opportunisti, che vogliono esautorare e sottomettere; è una cartuccia di dinamite per tutte le rovine venerate.

La parola futurismo contiene la più vasta formula di rinnovamento; quella che, essendo ad un tempo igienica ed eccitante, semplifica i dubbi, distrugge gli scetticismi e raduna gli sforzi in una formidabile esaltazione. Tutti gli spiriti novatori s'incontreranno sotto la bandiera del futurismo, perché il futurismo proclama la necessità di andare sempre avanti, e perché propone la distruzione di tutti i ponti offerti alla vigliaccheria. Il futurismo è l'ottimismo artificiale opposto a tutti i pessimismi cronici, è il dinamismo continuo, il divenire perpetuo e la volontà instancabile, il futurismo non è dunque sottoposto alle leggi della moda né al logorio del tempo, non è una chiesuola né una scuola, ma piuttosto una grande movimento solidale di eroismi intellettuali, nel quale l'individuo è nulla, mentre la volontà di rinnovare è tutto.

Molti scrittori semi-futuristi o mal convertiti al futurismo crearono nel pubblico italiano una assurda confusione tra futurismo e una specie di rivoluzionarismo dilettantesco, fatto di pessimismo, di anarchia intellettuale, di individualismo isolatore, di antisolidarietà artistica e di becerismo. Cosicché molti credono che per essere futuristi basti rivoltarsi contro tutto e contro tutti, prendere a rovescio tutti i principi accettati, contraddirsi sistematicamente ogni giorno, distruggere per distruggere, e vomitare parolacce.

“siamo intraprenditori di demolitori, ma per ricostruire. Sgomberiamo le macerie per poter andare più avanti. Consideriamo futurista la sincerità assoluta di pensiero e d'espressione.”

Oggi, a più di mezzo secolo di distanza, si continua a parlare di futurismo ignorando in buona e mala fede cosa esso veramente sia. All'incomprensione, del resto naturale dei primi anni, subentrò nel primo dopoguerra l'avversione e la tolleranza alle quali seguì il silenzio accusatore del secondo dopoguerra. Si dovette attendere la volontà di alcuni giovani critici come C. Zervos, J. Taylor, M. Martin, M. Calvesi, L. De Ma-

ria, M. Verdone, F. Passoni, B. Passamani ecc. per giungere, in questo ultimo decennio, ad un esame attento ed intelligente del futurismo ed accorgersi così che esso rappresentava una forza del patrimonio intellettuale-artistico italiano ed un peso da mettere sulla bilancia dei valori internazionali. Troppe sciocchezze erano state scritte, troppe accuse erano state fatte perché ad un certo momento non si rendesse necessaria una “misurazione” obiettiva e disinteressata. Ma il futurismo era un fatto troppo grosso perché non desse fastidio a tanta gente che vive ai margini degli ideali, chiusa nel proprio egoismo, incapace di dare senza ricevere, mal disposta a riconoscere l'altrui valore ed i propri limiti o troppo indaffarata per approfondire la propria conoscenza.

Non che tutto ciò che è futurista sia valido nel tempo, ma il futurismo resta pur sempre un fenomeno talmente complesso e carico di significati avvenire da non poter esser messo sotto silenzio. È amaro dover constatare che se questo movimento fosse nato a Parigi, così come i clans intellettuali d'oltralpe avevano fin dall'inizio prospettato a Marinetti, il futurismo oggi, sarebbe riconosciuto anche da noi come la piattaforma dell'arte contemporanea. Ciò non ostante esso rimane il solo movimento moderno “totale”, e ciò perché alla sua base sta il ridimensionamento spirituale dell'uomo: l'uomo della civiltà meccanica e della conquista spaziale.

Il futurismo si sintetizza nella parola MODERNOLATRIA, in opposizione alla passatismo culturale che nel primo decennio del nostro secolo vincolava l'opera degli artisti. Il dinamismo e la velocità che scaturiscono dal progresso stanno alla base di tutto il rinnovamento futurista: le “parole in libertà”, le “tavole parolibere” (Marinetti), il “dinamismo plastico” (Boccioni), il “teatro sintetico” (Marinetti, Settimelli, Corra), “l'arte dei rumori” (Russolo), “l'enaarmonia musicale” (Pratella), “l'architettura della città nuova” (Sant'Elia), il “fotodinamismo” (Bragaglia) si riassumono nella “ricostruzione dell'universo” (Balla, Depero). Bastano questi termini a dimostrare come la concezione futurista sia così vasta da scavalcare anche gli atteggiamenti più coraggiosi del contemporaneo cubismo e così piena da nutrire le ricerche che seguiranno (orfismo, espressionismo, costruttivismo, immaginismo, dadaismo, surrealismo, ultraismo, astrattismo ecc.). Non si tratta di una scuola o di una tendenza ma piuttosto di una rivoluzione che investa il proprio tempo e ridà all'uomo una

coscienza nuova; da qui lo sprone e la volontà verso una creazione artistica originale, libera e in perpetuo rinnovamento.

Non si può parlare del futurismo senza considerare l'evoluzione del pensiero scientifico e il progresso tecnico di quel tempo, i cui significati, intuiti da Marinetti, dettero vita al manifesto sulla "Nuova religione-morale della velocità". È da qui che può partire un esame critico approfondito se non si vuol cadere, come troppo spesso si fa, in osservazioni su atteggiamenti esteriori dettati dalle contingenze. Nel primo dopoguerra si osserva come i futuristi, rigettando ogni schematismo che fatalmente si conclude in una scuola, si orientano, con una sempre più intensa estetica della macchina, verso la conquista dello spazio. L'uomo, moltiplicato dalla macchina, si libera dalla terra, vola, presto si metterà in orbita, supererà gli spazi extraterrestri e raggiungerà altri pianeti. s'impone una revisione del rapporto Uomo-Universo, si preannuncia un nuovo equilibrio spirituale. Già nel 1912 Boccioni preconizzava una pittura di fumi colorati in cielo, Marinetti parlava nel '16 di una "nuova vita aeroplanica", Azari nel '19 ideava il "teatro aereo" e dieci anni dopo nasceva l'aeropittura, seguita dall'aeropoiesia e dall'architettura aerea. Così ancora una volta il futurismo sopravanzava ogni altra posizione artistica con un anticipo di 40 anni sulle ricerche attuali. I più distratti fra il pubblico ed i critici dovrebbero sfogliare i cataloghi delle Biennale veneziane e dei Salons parigini degli anni trenta per constatare le distanze tra le nostre opere e quelle degli altri artisti e nello stesso tempo prender nota di quanto si era oltre al primo futurismo. In quei tempi il comunismo in Russia aveva già stroncato ogni tendenza progressista in arte e in Germania il nazismo distruggeva ogni forma d'avanguardia mentre in Italia il fascismo, sostenendo il "novecentismo", divenuto arte ufficiale, tollerava l'attività futurista (basterà ricordare la difesa dell'arte d'avanguardia fatta dal futurismo nel 1939 contro l'ingerenza politica). Era sulle riviste e sui giornali futuristi che trovarono ospitalità le opere degli artisti novatori stranieri, così come più tardi saranno le sale futuriste della Biennale e Quadriennale ad accogliere le opere degli astrattisti comaschi. Ma bisognerà arrivare al secondo dopoguerra per assistere ad uno spettacolo piuttosto sorprendente. La Francia, nel 1946, organizza e fa girare anche nel nostro paese una mostra dei pittori della resistenza. Questa mostra che prende l'avvio dall'opera di Picasso e dal futu-

rismo e suoi derivati crea lo sconvolgimento di tutta l'arte italiana. In un decennio avviene la metamorfosi. L'invenzione futurista, negata come prodotto nazionale ma reimportata con etichetta straniera, viene ora accolta con un interesse e un'avidità mai riscontrati prima. Ognuno vi attinge a piene mani e dopo breve tempo si può constatare che, salvo pochi casi di autentiche personalità, il paesaggio pittorico italiano è completamente mutato. Negli anni 50, la Compagnia olandese KLM porta in Italia addirittura una mostra di aeropittura. Ma non si parla di futurismo (salvo Borgeese, per dirne male ad ogni costo), sul mercato librario non si trova più un'opera futurista o un testo sulle sue teorie e sul mercato dei quadri dominano ancora le scorte novecentiste. E oggi? Proprio nel momento in cui l'arte plastica si sviluppa sul dinamismo, la simultaneità e la sintesi formale futurista, la tipografia si rinnova sull'esperienza delle tavole parolibere, la cinematelefotografia si arricchisce di penetrazioni simultanee, l'industrial design e l'arredamento si perfezionano secondo uno stile derivato dall'estetica della macchina, l'architettura si sviluppa sui piani di lirismo geometrico e del polimaterismo, la letteratura si agilita nella sintesi, il teatro sfrutta sullo spazio scenico polidimensionale le invenzioni e i tempi del teatro futurista, la musica si ridimensiona col rumorismo di Russolo, la moda riprende le creazioni trasformistiche e colorate di Balla, i meetings aerei realizzano i sogni di Azari e, ciò che più conta, la società, trasformata dell'industrializzazione, sta assumendo quel ritmo veloce che Marinetti aveva cantato 60 anni or sono, oggi che il futurismo è entrato nella vita di ogni giorno, c'è ancora chi afferma che il futurismo è finito! Siamo ai limiti dell'assurdo o della malafede. Basta porsi una domanda: se tutta l'arte che si crea oggi fosse stata fatta 40 anni or sono come si sarebbe definita? E come sarebbe stata accolta? Che a quest'arte oggi si diano nomi diversi non ha importanza, che gli artisti non si accorgano o non confessino di essere futuristi non dice niente, ciò che conta è che oggi si opera nello stile se non ancora nello spirito nel quale hanno creduto e operato fino ad oggi i futuristi. "l'individuo è nulla, mentre la volontà di rinnovamento è tutto" aveva affermato Marinetti. Quanto detto sino a questo punto, non è che la premessa a quanto ci sarebbe da dire sulla portata futurista, dall'aeropittura di ieri all'arte orbitale di domani, ma di questo parleremo la seconda volta.

Tullio Crali: l'aeropittura

"mg. mostre e gallerie", 15 maggio 1971,
pp. 12-13

A Marinetti è stato spesso rimproverato d'aver accolto troppa gente nel futurismo favorendo così l'esibizionismo dei soliti opportunisti e le velleità primaverili di giovani nullità. Raramente però si è riconosciuto che fu proprio questa "generosità" di Marinetti a stimolare lo spirito novatore di giovani artisti il cui contributo fu determinante per l'evoluzione delle idee e del linguaggio. Marinetti non voleva che il futurismo si trasformasse in "accademia" in quanto lo considerava un cantiere dove tutte le idee più avanzate potevano trovare il loro collaudo. Ogni industria ha le sue scorie ma solo da quelle più coraggiose nascono i prototipi, delle altre, lo standard. Il futurismo, superando anche certe opposizioni interne al movimento, non si chiuse nelle formule, non si specializzò, ma conformemente al suo antitradizionalismo cercò le soluzioni sempre nel domani. Così esso poté rappresentare l'avanguardia italiana per tutta la metà di questo secolo, offrendo la più importante rampa di lancio all'arte contemporanea. Le varie fasi che contraddistinguono il suo sviluppo e la sua vitalità ci permettono di constatare che proprio per l'inserimento delle forze giovanili il futurismo non si è mai tradotto in archeologia.

Le fasi evolutive possono così sintetizzarsi: 1 - Dinamismo plastico. 2 - Estetica della macchina. 3- Aeropittura. 4 - Arte orbitale di domani.

Il DINAMISMO PLASTICO, solidificazione dell'atmosfera impressionista (materia + luce) che, attraverso il complementarismo dinamico e linee-forza dello stato d'animo, arrivava all'astrazione plastica, era conseguenza dei tempi nuovi. Il progresso meccanico che rendeva più rapidi i processi, il ritmo della vita che si accelerava e si complicava, le nuove teorie che affrontavano il problema della relatività, provocavano in arte l'apparizione della velocità, della compenetrazione e della simultaneità. Boccioni incitava all'esaltazione della vita, al rifiuto del passato, alla liberazione della cultura paralizzante e sognava spettacoli di fumi colorati in cielo. I suoi compagni di lotta Carrà Severini Soffici dopo pochi anni si perdevano per strada, mentre Russo dedicava tutta la sua genialità al "rumorismo" e, a portare avanti l'esperienza del dinamismo plastico, non restava che Balla.

L'ESTETICA DELLA MACCHINA, che caratterizza la seconda fase, venne a delinearci allorquando Balla e il giovane Depero, con il Manifesto della ricostruzione dell'Universo (1915), indicarono la necessità di dare non soltanto un volto nuovo alle cose, ma di arricchire il mondo di nuove forme motorumoriste (ricorda il Depero come dovette allora superare la diffidenza di Boccioni per queste nuove invenzioni plastiche). In questi anni di grande progresso tecnico, la macchina era entrata di prepotenza nella vita dell'uomo: questi la prese a modello e creò un nuovo stile. Dopo secoli di gloria, la foglia d'acanto lasciava il suo posto alla biella. La macchina, che insegna velocità sintesi essenzialità splendore geometrico precisione matematica potenza illimitata autonomia superamento dell'umano, generava un'astrazione lirica che riordinando e riformando l'apparizione creativa apriva la strada alle più svariate indagini. La superficie pittorica riscattando i valori della stesura bidimensionale, suggeriva la profondità mediante l'intersezione cromatica e chiaroscurale; la linea acquistava una potente espressione dinamica, la composizione scavalcava la cornice e l'applicazione del moto spostava la pittura verso lo spettacolo plastico, alla conquista dello spazio scenico polidimensionale. Il processo iniziatosi nel 1915 con Balla e Depero veniva portato avanti nel dopoguerra, con grande ingegno, da Prampolini assieme ad altri giovani futuristi come Marasco Pannaggi Dottori Paladin Tato Fillia Azari ecc. Proprio quest'ultimo, intuendo e programmando per primo, un'arte aerea, doveva provocare lo sviluppo di una nuova fase, quella dell'aeropittura.

L'AEROPITTURA non è raffigurazione d'aeroplani o panorami aerei come spesso si crede: è la pittura dell'aria, cioè pittura dello spazio nello spazio, con lo spazio; è il fenomeno creativo staccato dalla terra, quindi in condizione di assoluta imprevedibile originalità.

L'aeroplano come soggetto, in pittura e in poesia, era già apparso in varie occasioni fin dall'inizio del secolo (come, e ancor prima, le visioni di paesaggio dall'alto) e tra i futuristi lo si trova nell'opera di Marinetti, Soffici, Balla, R. Delaunay, Sironi, ecc; ma bisognava andare oltre e fu Azari, pilota scrittore pittore matematico, a spostare l'attenzione dalla macchina al volo (Teatro aereo 1919) e ridimensionare il paesaggio mediante una prospettiva policentrica ("Prospettive aeree" 1925). non poté realizzare oltre le sue idee perché morì, e, fatalmente, nello stesso anno in cui nasceva l'aeropittura. Il Manifesto che così fu privato della sua firma,

recava invece, accanto a quella di Balla Dottori Marinetti Prampolini e altri, il nome di Depero, suo carissimo amico. Volle la sorte che fosse proprio Depero, di cui ricordiamo le difficoltà con Boccioni, a non condividere questa volta le nuove idee. Temperamento troppo radicato alla terra, troppo sincero ed onesto per adattarsi a dei compromessi. Depero rimase avverso all'aeropittura e ciò contribuì, in avvenire, a tenerlo un po' staccato dai compagni. "Non amava l'aeroplano" mi confidò un giorno la vedova Rosetta, "vi salì una sola volta, ma non volle più saperne". Balla da parte sua, dopo la firma del manifesto, realizzò il quadro "Trasvolata atlantica", ma non andò oltre, e la sua assenza dal gruppo divenne sempre più frequente, poi definitiva. Spettava ancora una volta ai più giovani "tirare" il gruppo: in testa Prampolini e Dottori. Due temperamenti, due realizzatori, tanto diversi uno dall'altro, da trovarsi talvolta in conflitto, ma non è questo che importa, quanto il fatto che per la loro stessa natura essi rappresentavano quell'opposizione" che è alla base di ogni fenomeno e quindi anche dell'aeropittura. Da Prampolini scaturiva una concezione volta verso l'alto, una tendenza all'astrazione plastica, alla "spiritualità cosmica", da Dottori, invece, una contemplazione dall'alto, tendente alla trasfigurazione delle cose, al "misticismo della materia". Non vi appariva ancora il "dramma umano nello spazio" che caratterizzerà più tardi la mia posizione. Nelle due concezioni "verso l'alto" e "dall'alto", venivano più o meno, a inquadrarsi anche se con linguaggi tutti diversi, altri aeropittori come Fillia, Oriani, Caviglioni, Favalli (nella prima), Tato, Ambrosi, Di Bosso, Andreoni, Crali (nella seconda) mentre Munari, Diulgheroff, Peruzzi, Saladin mostravano forse più interesse al fatto grafico-pittorico che al volo. Curioso notare come i pittori "dall'alto" fossero quasi tutti degli esperti o appassionati del volo (tanto che tra questi l'Aeronautica chiamerà Ambrosi, Di Bosso, Verossi, Chetoff, Crali per i voli di guerra). Questo dettaglio, in un esame approfondito dell'aeropittura, non potrà essere trascurato, soprattutto se si tiene presente Boccioni che ammoniva "...i nostri ateliers saranno le strade, le stazioni, i cantieri.." e inoltre che l'aeropittura non è che una manifestazione dell'AEROVITA. Le direzioni in cui si operava erano diverse e magari opposte, ma ci teneva uniti lo spirito di ribellione e di rinnovamento che è essenza del futurismo. Oltre a quelli citati, molti altri giovani artisti portarono il loro prezioso contributo alle nuove ricerche e con tale freschezza d'espressione che si potrebbe distinguere, gli uni dagli

altri, non per le singole teorie, ma piuttosto per un loro carattere regionale; così: un chiarore crepuscolare nelle concettuali composizioni dei piemontesi, uno spettacolo arioso a volte di calda solennità nei veneti, un gioioso immaginismo lirico negli umbri e un trascendente barocchismo nei romani ecc. Caratteri che sanzionavano la genuinità del loro operare.

Per la verità vi furono molti che, dopo aver ottenuto anche dei buoni risultati, se ne andarono per altre strade, mossi da altri interessi. Lo stesso Prampolini, verso il 1950, in una lettera a Caviglioni, sconfessava l'aeropittura. Era giunto il turno per i più giovani di tener viva l'Idea.

Era il nostro turno; ma nel camaleontismo del dopoguerra, a sostenerci non c'era che la convinzione, e la povertà per difenderla. Fare il processo al passato però non interessa; ciò che serve è constatare come il lavoro allora compiuto sia ancor oggi motivo di riflessione, di studio interessato e a volte di sorpresa. Lo testimonia l'importante Mostra di Aeropittura che, assieme a Passoni e a Palazzoli, organizzammo nel maggio del 1970, alla Galleria Blu di Milano. In questa rassegna, sia pure relativamente ristretta, ma con i protagonisti principali tutti presenti era già possibile per un osservatore intelligente fare la messa a punto di alcuni valori che, scavalcando le stesse annunciazioni del Manifesto, consentivano una differenziazione con le teorie di Boccioni.

Se il dinamismo plastico aveva trovato nel relativismo la sua ragione d'essere, l'aeropittura trovava le sue basi nell'astrofisica. La stretta aderenza tra problemi scientifici e problemi estetici è fondamentale per il futurismo e se molti abbandonarono le nuove ricerche è perché non avevano inteso l'importanza di questa sintesi. Ecco farsi avanti le prime considerazioni: l'uomo non è più il centro dell'universo, ma un'entità atomica del sistema proiettata verso l'infinito. Quanto gli appartiene è coinvolto dal vuoto che si manifesta dentro al nucleo e abbraccia tutto l'universo. La stasi non esiste e la gravità è un'interferenza momentanea. Da un preconcetto di stasi è nata la misura "metro", così come dalla considerazione sui limiti di sviluppo di un fenomeno è nata la misura "ora". Coll'introduzione del moto tali misure diventano inutilizzabili perché tendono all'assoluto identificandosi con "infinito" ed "eternità". Il volo supersonico, la traslazione interplanetaria e quella intergalattica ci indicano il processo di allontanamento dal moto relativo delle velocità terrestri sulla terra, la materia è

vincolata dalla gravità, nello spazio essa si libera raggiungendo l'imponderabilità, tale condizione ridimensiona tutte le "cose" e altera i nostri rapporti con esse. Ogni cosa appare così sempre nuova diversa mutevole. La continua instabilità dei rapporti tra micro e macrocosmo distrugge il concetto di gerarchia di valori per rivelare quello dell'esistenza come "variazione perenne". La terra si perfeziona con l'introduzione del regno meccanico accanto ai regni animale, vegetale e minerale. La macchina è il prolungamento delle possibilità umane e il potenziamento delle sue capacità.

Con la vita nello spazio si arriva alla simbiosi tra uomo e macchina, al condizionamento dell'esistenza di entrambi.

Ad integrare queste considerazioni serviranno delle note fattemi registrare dall'esperienza di volo.

1. Una costante di "mobilità" favorisce il sostituirsi dell'emozione alla contemplazione. Non più "lo spettatore nel centro del quadro" (Boccioni) ma il quadro dentro allo spettatore. Arte catalizzatrice.

2. Una costante di "visualità dinamica" sostituisce l'immagine prospettica tradizionale (1400-1909) la sua antica frontalità. Non si tratta solamente di visione policentrica, ma di un meccanismo molto più complesso in cui i punti di fuga, a loro volta in fuga verso l'infinito, consentono una manipolazione dello spazio oltre i limiti del quadro.

3. Ogni cosa vive in "sospensione nello spazio", per cui acquista un nuovo peso e un nuovo valore. A seconda delle nostre scelte emotive e spirituali varia la posizione di questi valori, mentre il dettaglio si associa all'universo in una libera analisi e sintesi della forma. l'ordine terrestre restituisce all'armonia cosmica l'orchestrazione delle forze. Alle "linee-forza" si sostituiscono gli "spazi di tensione". La realtà si trasfigura obbedendo alla volontà misteriosa del fatto creativo.

4. Continuità delle forme del volo. L'oggetto non è più chiuso nei suoi limiti di forma e non si annulla nel frammentarismo della scomposizione, ma tende a legarsi fondersi trasformarsi con altri oggetti, creando così una metamorfosi delle forme.

5. Dialogo con la materia. La vita in carlinga o nella capsula missilistica esige fiducia nella macchina, associazione di forze, intesa perfetta; ciò porta ad una maggiore comprensione sensibilità

dialogo con metalli, resine, energie termoelettriche, coesioni molecolari ecc. verso una concezione non umana dell'universo. Polimaterismo integrale in cui l'espressione geoplastica della "sassintesi" si apre ai più svariati interventi materici e meccanici.

6. In manifestarsi di una spiritualità cosmica, che investe l'uomo allorché, strappato dalla terra, viene proiettato nello spazio. Mentre la sua anima è arsa dalla solitudine dell'infinito, si spalancano in lui voragini di sentimenti, dentro le quali avverte i segni impercettibili di una nuova dimensione.

Questi sono i pensieri che guidano il nostro operare di aeropittori. Ai nostri tentativi primordiali di dar forma a queste idee fa già seguito il lavoro creativo di molti giovani con i quali si realizzerà nell'arte di domani la quarta fase futurista.

ARTE ORBITALE – sino a ieri, si sono riempite con statue e quadri le pareti dei templi e dei palazzi, il centro delle piazze e gli angoli dei giardini, oggi si sfornano, come da una catena di montaggio, centinaia di migliaia di opere che vanno ad accatastarsi nei musei e nelle cantine dei collezionisti. Questa produzione in massa di un'arte di consumo, la quale spesso esaurisce la propria carica al primo sguardo, si contraddistingue per la sua congenita provvisorietà. Il quadro e la scultura hanno fatto il loro tempo, e l'arte deve essere portata fuori dal pianeta affinché il suo carattere di provvisorietà non venga ridicolizzato dall'archeologia terrestre. Questa arte che rifiuta cornici, ganci, e piedistalli ha bisogno di vivere la libera, ma non indipendente, vita degli astri. Noi intuiamo e già progettiamo grandiosi congegni plastici che domani, in collaborazione con tecnici e scienziati, saranno messi in orbita attorno alla terra: tutti i ritrovati della tecnica più avanzata utilizzati per scatenare spettacoli visuali sonori psicologici programmati che si concludano nella maniera più sorprendente, in gara con arcobaleni galassie comete e supernove. Avremo sfilate-esposizioni rotanti a gloria della scienza e dell'arte; asteroidi fotoplastici pubblicitari paradossali; gare-battaglia tra strutture meteoritiche aggressive astute camuffate a sorpresa radiocomandate; interventi di chirurgia celeste per il perfezionamento estetico dell'universo con variazioni cromatiche dell'atmosfera e della luna, nuovi satelliti a struttura variabile, eclissi artificiali, sparizione-apparizione e moltiplicazioni di costellazioni, deviazioni di orbite; concerti di musiche atmosferiche con iridazio-

ne a quote differenziate di nuvolose guidate su piste elettriche da colossali campi di pressione; monumenti-faro da porre nei punti di equilibrio gravitazionale come nuovi santuari della via latte; messaggi-treno di poesia audiovisuale da inviare nello spazio come dono del genio umano all'infinito; cimiteri orbitali a cristalli luminosi per liberare la terra dalla nostalgia dei trapassati e dare anche ai defunti una funzione estetica.

Noi futuristi, già vediamo la Terra, in concorrenza con Saturno, circondarsi di un meraviglioso anello d'Arte Orbitale, in eterna trasformazione.

15

[Dichiarazione, 1974]

Disegni e grafica di Crali 1925-1973, Bologna, 1974

Il disegno è la biancheria intima del pittore. È quanto il pittore nota, coglie sul posto, sul momento, quanto gli ricorda e stimola l'immagine, a volte poi rielaborata nel quadro.

La spontaneità di queste annotazioni, le tiene libere da ogni formula e disponibili a ogni interpretazione.

Questi schizzi, questi disegni sono come i “servi a terra” che permettono all'aereo di prendere il volo.

I quadri spesso non ne serbano traccia ma rivelano la loro esistenza nel taglio della composizione nella nervosità del segno nella modulazione della pennellata nell'equilibrio degli spazi nelle tensioni del chiaroscuro nel germogliare di un'idea.

Gran parte di questo “lavoro di routine” non è destinato alle esposizioni e forse questo stimola di più la curiosità e l'interesse dei non addetti ai lavori.

Il pittore non vi appare come un “impegnato” ma semplicemente come il netturbino di un mondo spirituale.

“Spazzature?..... ma riservate ai poeti.

Antologia critica

1931

VALENTINO DANIELI

L'Esposizione futurista al Circolo di lettura
"L'Eco dell'Isonzo", 4 giugno 1931, p. 2

[...] La Mostra personale di T. C. Crali è quella che più interessa il pubblico e più lo avvicina ad una interpretazione esatta della pittura futurista. Essa è stata una vera e propria rivelazione del valore artistico di questo giovane. Le sue opere sono state ammirate dalla quasi totalità dei visitatori di questi giorni, per la loro tecnica diversa eppur sempre agile, velocissima, vivacemente colorata, di una delicata finezza di toni.

Ci presenta complessivamente venticinque lavori. Riservandoci di parlare più a lungo della sua arte diamo qui un accenno ai migliori: *Galeotto*, *Risveglio di Metropoli*, *I sommersi*, *Trilli di primavera*, *Le forze della curva*, *Volumi africani* e *Tango*.

Galeotto, stato d'animo, è l'efficace rappresentazione della lotta dei due sentimenti dell'assassino: l'agognante della libertà, il rimorso per il delitto commesso: il tutto rappresentato nella disgregazione delle masse opprimenti dominata dalla figura del fantasma-rimorso.

L'ascensionale agitazione del risveglio di una città moderna nella ripresa della sua vita dinamica, è intuitivamente espressa in *Risveglio di Metropoli*.

La morbida contemplazione della natura ringiovanita intaccata dalle simultanee linee macchine in *Trilli di primavera*, la nostalgica malinconia e la torrida solitudine che provoca un paese africano nel cuore dell'europeo in *Volumi africani* e il *Tango* con la sua atmosfera calda di sensualità rivelano nell'artista una profondità di sentimento ed un'acutezza analitica nelle diverse manifestazioni della vita.

Veramente originali sono le sue sintesi plastiche. *Al bar* - snellezza di linee – è la concretizzazione della vita rapida della signorina moderna.

1932

BRUNO G. SANZIN

Mostra Triveneta d'Arte Futurista
"L'Impero" 24 febbraio 1932, p. 3

[...] Il goriziano T. C. Crali è un lirico che sa ricavare dall'elemento cromatico una squillante esaltazione di vita espressa ottimisticamente con goliardica allegria. *Trilli-sensazione primavera* è una sinfonia di luci fragranti, sature di giovanile ardore, prorompenti entusiasticamente per infondere gioiosa allegria. Nelle aeropitture *Rombi d'aria* e *Lotta di elementi*, il Crali si libra in un astrattismo fluido, sgargiante di luminosità che interpreta a appassiona. Efficace *Forze della curva*. Altrove – il titolo mi è sfuggito – si manifesta piuttosto prampoliniano. [...]

Crali ha una serie svariata di bozzetti molto geniali, alcuni dei quali meriterebbero un'ulteriore elaborazione e magari una rappresentazione grafica più esplicativa.

Anche nel campo scenografico il prolifico Crali si presenta con una ricca serie di tempere raffiguranti bozzetti per scenoplastiche e scenosintesi, svolti con ricchezza di immaginazione di colori

1932

QUIRINO DE GIORGIO

L'architettura futurista alla Mostra di Padova
"Il Veneto", 2 marzo 1932

[...] T. C. Crali di Gorizia espone una serie di disegni tutti di valore polemico, illustranti l'organizzazione urbanistica delle città future. Visioni care a Sant'Elia, grandiose, curate, dove tutto è reso con una minuziosità di calcolo sorprendente. Il più concreto lavoro è il Palazzo delle scienze, candido e leggero nella sua agile struttura meccanizzata. Certo noi consigliamo il Crali, che presenta oltre all'architettura anche pitture, tempere e scenografie, di non sorvolare sui diversi campi artistici con il pericolo di accarezzarli tutti senza soffermarsi in nessuno. [...]

La scenografia è rappresentata da Aschieri Bruno, Crali e De Giorgio.

Il più brillante è il Crali, il quale espone una decina di bozzetti teatrali. Serio, composto, preciso, ama le tinte forti, ma sa armonicamente unirle in un ottimo assieme di composizione. Opere interessantissime per la forza espressa mediante motivi essenzialmente decorativi, elementi arbitrari che immensificano l'ambiente, come ad esempio nella sua scenografia coloniale ove l'ondulazione astratta di linee andamentali da tosto l'idea della calma, del silenzio, della mollezza tropicale.

1932

[SOFRONIO POCARINI]

L'Esposizione personale di T. C. Crali
"L'Eco dell'Isonzo", 23 luglio 1932, p. 2

Abbiamo già accennato all'iniziativa della Segreteria artistica del G.U.F. *Guido Resen* di Gorizia, che in via Garibaldi ha allestito una rassegna di giovani forze artistiche della nostra regione.

Ci riserviamo di parlare di tutti gli espositori e diciamo oggi in nostro pensiero sulle opere di Tullio C. Crali, della quale è stata preparata una mostra personale. Il Crali, per quanto giovanissimo, è già noto per la sua attività di pittore futurista e di cartellonista moderno. Questo nostro promettente artista si presenta qui con una settantina di opere. Non sta a noi ora fare l'analisi del futurismo o di discutere sul valore e sull'importanza di queste manifestazioni pittoriche. Noi qui poniamo sulla bilancia dei valori estetici e plastici le opere di questo pittore.

Ci piace in modo particolare, tra i quadri, *In volo su Venezia*, che è una trasfigurazione mistica della laguna vista dall'alto al sorgere del sole e che può un poco ricordare la maniera di Gherardo Dottori. La *Sintesi veneziana* sta degnamente a fianco di questo quadro: il Crali, in una sagoma di tavolozza, chiusa da una parte da masse azzurre che esprimono quanto sa del passato la Regina della laguna, e dall'altra da masse sanguigne simboleggianti l'incalzare della nuova civiltà meccanica, ha dato la sintesi dell'architettura classica veneziana, la simultaneità di un elemento costruttivo veneziano visto in due tempi diversi, una sagoma di gondola e un aeroplano: i contrasti sono evidenti e pieni di significato. *Lotta d'elementi* rappresenta un aeroplano contro l'atmosfera: la [...] del pittore ci dà cioè la lotta tra le forze della Natura, che derivano da Dio, e quelle della macchina, che è un prodotto del genio umano. Due quadri, di maniera un po' boccioniana, *Sviluppo di forze* e *Velocità sportiva*, ci mostrano la trasformazione di forme e di forze nello scatto dello sforzo atletico. Caratteristico l'*Assalto cremisi*, in cui vediamo raffigurata molto bene la velocità irruente delle masse dei bersaglieri all'attacco nella loro esplodente dinamicità. L'*Atmosfera esotica* ci offre gli infiniti cromatici di un tramonto tropicale. Altro quadro, che ci interessa notevolmente, è *Linee sessuali*, nel quale il pittore ha fissato gli elementi fisici di una donna destinati a destare desiderio e passione. Molto simpatico il quadro *Aerodanzatrice*, in cui si intravede di primo acchito la grande ballerina senza musica Giannina Censi. *Folklore negro* e *Volumi africani* ci sembrano due lavori molto graziosi. Lodevoli, per quanto non sempre originali, gli scenari: il migliore è la *Scenografia su spazioscenico polidimensionale*.

Notiamo anche molte aeropitture, che hanno però analogie evidenti con quelle di Prampolini. C'è poi un ritratto di donna eseguito alla maniera passatista, che il pittore avrebbe dovuto non esporre, anche perché non ha nulla da vedere con la sua produzione artistica. In questo affrettato esame delle opere esposte dal Crali non possiamo naturalmente passare in rassegna ogni singolo lavoro. Ci premeva di parlare qui dei più interessanti, onde il pubblico potesse essere orientato.

Diremo ancora brevemente dei progetti architettonici. È notorio che tutta l'architettura moderna è stata rivoluzionata dal geniale architetto futurista Antonio Sant'Elia di Como, morto combattendo sul Carso: egli ha influenzato decisamente le architetture di tutti i paesi: ciò che ora ci viene

dalla Germania, sotto il nome di razionalismo, è già stato visto dal genio profetico del Sant'Elia. Tutto il tormento d'oggi nel rinnovare e nel realizzare l'architettura parte quindi dai canoni che il Sant'Elia ha enunciati quattro lustri or sono.

Abbiamo voluto dire questo perché anche i progetti che il Crali espone ora troviamo delle affinità con l'arte di Antonio Sant'Elia: partendo dai medesimi principi non si poteva giungere a risultati differenti. Ciò non toglie che i progetti architettonici di Tullio C. Crali siano degni di elogio per le ingegnose trovate e per le sane applicazioni.

Concludendo diremo che Tullio C. Crali sta ancora tentennando tra varie maniere e, per quanto in tutta la sua produzione artistica si noti la derivazione dal futurismo, egli non ha ancora trovato la sua strada: ciò è evidente se si considera che attraversiamo un periodo di ricerche e di esperimenti – come lo dimostra anche la Biennale veneziana – e che il Crali è molto giovane, per cui non può essere ancora giunto ad una decisiva maturità. Le premesse nel giovane artista ci sono. Ed eccellenti. Sta in lui arrivare ad una meta luminosa attraverso l'aspro sentiero dell'arte, che è tormento, lotta e passione, ma anche serena gioia e soddisfazione.

1933

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Il futurista Crali

"Futurismo", 9 aprile 1933, p. 3

Artista dalmata che ha lo studio a Gorizia, giovanissimo ancora ma con già sette anni d'intensa attività pittorica futurista è quello che con fiducia, costanza e precisa convinzione, assieme a pochissimi altri tiene desto il futurismo nella Venezia Giulia ancora incancreniti di pittura ottocentista e svergognata da qualche barbaro saggio novecentista. Oltre alla pittura che coltiva con vera passione egli pure si cimenta nel campo scenografico e architettonico e con incoraggiante successo, come lo dimostrano le critiche circa i suoi lavori esposti a Padova, Trieste, Roma, Treviso, Venezia, ecc.

Il Capo del movimento Futurista Italiano F. T. Marinetti gli esprime il suo giudizio in queste righe:

"Tra gli aeropittori futuristi italiani che trionfano nella grande Mostra di Aeropittura della Galerie

de la Renaissance di Parigi l'inverno scorso, e nella recente Mostra di Atene T. C. Crali è uno dei più ricchi di qualità plastiche e ideologiche. Nei suoi quadri più noti e più discussi dalla critica intelligente e che portano i titoli programmatici di "Lussuria aerea", "Forze dell'infinito", "Sentinella del passato", "Motore agonizzante" e "Cielo + tisi +bassofondo" Crali manifesta le seguenti qualità:

1) Una spiritualità intensa che tende a smaterializzare gli oggetti, mediante una vibrantissima plasticità volumetrica e un grasso piacere coloristico.

2) Una eccezionale abilità nel passare da potenze plastiche virili e taglienti espresse da una ben compresa estetica della macchina alle più squisite e delicate sfumature e leggiadrie femminili di tono.

3) Il tipico fascino misterioso che caratterizza la grande pittura. I quadri nominati più su, prima di spiegare agli occhi del visitatore la loro concezione e le loro varie bellezze coloristiche e plastiche, lo affasciano, determinando in lui un piacere insieme cerebrale e epidermico irresistibile.

Il Movimento Futurista Italiano applaude nelle opere di Crali una delle più splendide sicurezze vittoriose della aeropittura" - F. T. Marinetti

1933

MAX FABIANI

L'Esposizione provinciale sindacale di Belle Arti
"L'Eco dell'Isonzo", 16 dicembre 1933, p. 3

[...]

Tullio Carlo Crali

Di fronte all'insieme di questa esposizione i due futuristi – il nome non è proprio – hanno una posizione molto privilegiata.

Prima di tutto, sono relativamente bene rappresentati, in secondo luogo sono senza concorrenza.

Ciò non riduce i meriti, né toglie importanza ai lavori esposti.

È un merito, presentare un oggetto, sotto un punto di vista nuovo, molto differente dalla consuetudine.

Voglio spiegarmi: chi fa una prima passeggiata in un bel luogo, mai visto, (p. e. nel Collio), ne ricava una certa più o meno chiara impressione: vigne, alberi fruttiferi, colline quasi uguali, terra gialla, casette bianche e via dicendo. Un pittore, che avrebbe il compito di fare un quadro di questo paesaggio, cercherebbe, producendo in maniera vecchia, un punto adatto per ricavarne una veduta pittoresca e caratteristica.

Ma non è quella veduta – forse sconosciuta – che è rimasta nell'impressione del visitatore! È facile concepire una pittura del paesaggio, senza supporre un dato luogo, che contenga tutti quegli elementi elencati alla rinfusa, come rimangono nella memoria del viaggiatore stesso: ed abbiamo il quadro futurista del paesaggio.

Così il pittore Crali ci presenta una scena di teatro, il mendicante e l'opera del Duce.

C'è da per tutto del buono, ma anche qua e là del superfluo a spese della chiarezza e semplicità artistica. Ci sono durezza ed esagerazioni, ma in complesso sono lavori molto buoni, pieni di fantasia e di onesta fatica.

Arte sviluppabile nel miglior senso della parola! [...]

1934

T. Crali alla XIX Biennale

"Piccolo della Sera", 1 giugno 1934, p. 3

Il Crali è presente alla Biennale con una grande aeropittura "La rivoluzione dei mondi". Colori vibrantissimi in un forte chiaroscuro. Luci e forme di una atmosfera sconosciuta, ultraterrena. Un terribile sconvolgimento cosmico provocato dalla vacuità dell'infinito scuote i sistemi solari proiettandoli verso la paura dell'ignoto. L'occhio dell'umanità scaturisce tra le traiettorie planetarie affannandosi per comprendere la relatività delle cose. Strani avvicinamenti meteorologici rivelano i nuovi miti siderei che nella combinazione di 200 elementi radianti avvisano il progetto dell'uomo. Dopo questa, non ultima, vittoria di Crali può dichiararsi senz'altro il maggiore aeropittore della Venezia Giulia. Ben a ragione Marinetti scrive che il Crali è "una delle più splendide sicurezze vittoriose dell'aeropittura". Il Crali non è uno di quei futuristi i quali si limitano a riprodurre forme o idee standardizzate, svolte secondo certe formule di scomposi-

zione e compenetrazione, ma indaga la natura nel suo interiore strappandole quelle energie vitali che sono il motivo dell'esistenza nel tempo e nello spazio. Vede e intuisce nell'immenso e nell'atomico lo spirito generatore di quello che l'uomo chiama il destino delle cose da rilevare l'eterno, infinitamente svariato cozzo delle anime che trasfonde nell'ambiente creando sensibilissime atmosfere come si possono trovare nei suoi quadri "I sommersi", "Uomo e cosmo", "Antagonismo sociale", "Il canto del dolore", ecc. In possesso di una drammatica personalità, egli sa portare nel quadro futurista una certa chiarezza intuitiva tanto da non presentarlo al pubblico come un gioco enigmatico. A 23 anni può contare oltre 37 esposizioni tra Italia e all'estero.

1934

La Mostra futurista di T. C. Crali

"Popolo di Trieste", 16 maggio 1934, p. 3

Alla festa organizzata dal R. Istituto magistrale "Scipio Slataper" la scorsa domenica nelle grandi aule dell'edificio scolastico, si poteva ammirare nel fondo della grande sala dei banchetti la mostra di pittura futurista del prof. T. C. Crali, insegnante di disegno in detto istituto. Ricordando quando egli ebbe a dire delle sue opere nella conferenza illustrativa che tenne il giorno della Mostra, iniziamo una breve rassegna dei lavori. Tre quadri colpiscono subito il pensiero e il sentimento del visitatore e sono: "Grisou", "I sommersi" e "Uomo Cosmo", tutti e tre di un'atmosfera cupa, drammatica e vigorosa che oltre a dare ai soggetti una potente virilità sono una fonte di sentimenti profondamente umani. Le forme non sono giuochi caleidoscopici, ma bensì pura trasfigurazione di elementi reali in plasticità e toni assolutamente originali e sentiti. Questa pittura avvincente può fare il parallelo con la grande arte del Boccioni senza esserne anche lontanamente simile nella forma esteriore. In questi quadri il Crali, liberato da ogni influenza, ha creato con perfezione di colori e sicurezza di pennello un'arte sua personalissima dove il pensiero si unisce al sentimento per esprimersi in abilità pittoriche. "Grisou" porta il nostro sentimento in mezzo all'agonia dei minatori schiacciati dalle frane e soffocati dal gas micidiale. Una mano terribile si contorce spasmodica in un'atmosfera livida e acre, mentre travi pesanti aggrovigliano le vittime in un ango-

lo del dipinto. I volti congestionati si straziano avvinghiandosi uno nell'altro.

"Sommersi" è la vibrante e intuitiva sensazione della vita sottomarina, dove l'uomo si confonde e fonde nel caos di meccanismi, in sussulto nell'interno di un sommergibile. Le pareti premono inesorabili uomini e macchine e una stanchezza nervosa gravita sui lineamenti. Fusione di interno e esterno.

"Uomo e Cosmo" dà sinteticamente e profondamente la vita intima di un astronomo che lontano dalla terra si fonde con la sua macchina, il telescopio, per organizzare cerebramente il ritmo e le forze degli astri e palpitare con la fantasia e col cuore in quei lontani cosmici ora si aggirano energie strane e leggi sconosciute fuori dal campo magnetico del cervello umano.

I quadri astratti "Le forze dell'infinito" e "Canto del Solare" si fanno notare per l'emozione che li regge nei toni e nelle forme. Altri lavori degni di menzione sono "Ritmi di ballo", "Antagonismo sociale", "Elica", "Panorami ferroviari", "Parata", ecc. tutti costruiti con grande varietà e padronanza di colori e fantasia.

Dopo la conferenza illustrativa, veloce, sintetica e chiara, il futurista Crali declamò al folto uditorio il famoso "Bombardamento di Adrianopoli" di Marinetti. La declamazione, sostenuta da entusiastici applausi da parte del pubblico, che voleva il bis, concesso nel pomeriggio. Un professore di filosofia, che era ad ascoltare in un angolo della sala, ha sentenziato: "Ora che i futuristi vengono applauditi, sono diventati passatisti".

1936

La mostra d'arte del G.U.F.

"Gazzettino", 8 maggio 1936, p. 3.

[...] Dal concetto che l'arte è creazione, non rappresentazione passiva del vero oggettivo, ma costruzione di una nuova realtà fondata sull'essenza intima delle cose, elaborata attraverso il sentimento dell'artista, parte il pittore T. C. Crali da Igalo che espone nella propria sala dieci vaste riuscitissime tele.

Dalle forme concrete della natura e dall'energie astratte ricava l'emozione, che ricomponendo gli elementi, li solidifica in opera d'arte. Il risultato di tale processo è un complesso autonomo, che

ha una bellezza propria, indipendente, e che in questo senso si distacca e supera la Natura stessa, ottenendo dall'infinità dello spirito la forza e la vitalità.

Rappresentazione di un mondo svariaticissimo e complesso: personalità di macchine espressioni umane, lotte di uomini con elementi, drammi, fra stati d'animo, sensazioni cosmiche, mobilità. Si passa da soggetti cupi ove pulsa la vita calda e ribelle della materia alle atmosfere siderali più ritmiche e più musicali, ove quasi svanisce nella pura luce l'orma della materialità.

Da una compenetrazione (quadro n. 2) di elementi meccanici fusi con facce umane in un complesso costruttivo ed equilibrato, immerso in cupo ambiente verde-azzurro, il pittore trae mirabilmente l'atmosfera tesa e risoluta dell'interno di un sommergibile dove meccanismi ed uomini formano un tutto organico.

Di consimile pensiero il quadro n. 3 ove fra bagliori lividi di proiettori appare un incrociatore in navigazione. Rimane il dramma violento fra macchine e marinai, variando l'ambiente: subacqueo nel primo, superacqueo nel secondo caso.

Il quadro n. 1 ci rappresenta la lotta spasmodica di membra umane oppresse dal crollo in una miniera nello scoppio del grisou.

Il centro del quadro n. 4 è la faccia d'astronauta, che attraverso il pensiero analizza le forme siderali ed ha la percezione degli spazi e dell'armonia delle sfere.

Il n. 5 e 6 ci trasportano in pieno movimento e simultaneità, dove forme concrete e linee astratte in un complesso unico vibrano nello spazio sospeso nell'aria, sviluppando impressioni di volo, sensazioni di altezze, sullo sfondo vaporoso di paesaggi in fuga.

Di concezione più astratta sono le tele 8 e 9, ove l'artista con ottimi effetti coloristici e linee essenziali, traduce plasticamente l'idea della creazione; nel n. 9 la "prima luce-motore! Crea le forme nell'infinito; nel n. 8 le forme e l'energia creano la materia.

Molto ammirato inoltre un polittico di attualità: A. O. Un insieme di tele trattate con particolare perizia cromatica e pregevole senso di composizione. Rappresentano un progressivo svolgersi di attuazioni. Dalle barbarie calda e sanguinosa attraverso la lotta con le macchine della civiltà, la valorizzazione naturale del progresso, sino alla ricostruzione armonica del nucleo sociale.

1939

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Crali aeropittore futurista

“Vita Isontina”, 1 aprile 1939, numero unico “Futurismo”.

Crali fra gli artisti italiani e stranieri si può considerare il più grande aeropittore del momento. Ho il piacere di esaltarlo in questa città dove lavora la quale deve essere orgogliosa d'annoverarlo tra i suoi cittadini. La sua coscienza e serietà nel lavoro è una virtù rara nei pittori d'oggi.

Mi ha sempre impressionato nelle sue opere la drammaticità dell'espressione la purezza della composizione la straordinaria sensibilità coloristica.

Dei suoi quadri che ho presentato all'ultima Biennale ricordo “Incuneandosi nell'abitato” ove è reso mirabilmente lo sviluppo delle forze e dei toni di colore la fantasmagoria di prospettive e velocità.

Bisogna essere a Roma alla Quadriennale e vedere gli aviatori a grappoli fermi davanti ai suoi quadri: essi vi riconoscono ammirati e commossi le loro sensazioni.

1940

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Aeropitture di guerra

“Meridiano di Roma”, 23 giugno 1940, p. 2

[...] Fra i più ispirati aeropittori amici di questi [degli aviatori] e frequentatori di aeroporti Crali contribuì subito a determinare le principali quattro tendenze pittoriche e le due tendenze di scultura e ciò fece mediante una vera ossessione del volo e degli spazi da esprimere.

Nelle tre sale futuriste di questa Biennale da me illustrate alla Maestà del Re Imperatore brillano le opere di 27 aeropittori e aeroscultori futuristi tra cui Prampolini Dottori Di Bosso Ambrosi Peruzzi Saladin Acquaviva Forlin Verossi Andreoni Caviglioni Magda e Giovanni Korompay Rho Radice dei Gruppi futuristi *Boccioni Sant'Elia Savarè Azari Fillia* e trionfa la mostra personale di Crali nuova grande vittoria dell'aeropittura italiana primato plastico sopravanzante le pitture estere e primato nella glorificazione della veloce bombardante e mitragliante guerra aerea.

Le tendenze di un'aeropittura sintetica documentaria dinamica di paesaggi e urbanismi visti dall'alto è portata a perfezione da Crali in quasi tutte le opere esposte con le caratteristiche di profondità e spaziosità dipinte in modo convincente.

L'istinto il brivido dei combattimenti aerei ed il rombare continuo dei motori che seminano bombe sulle spiagge arcuate e i porti sparanti s'impadroniscono della sensibilità di chi ammira questa opera ricca di abitudine aviatoria conoscenza delle macchine disprezzo del pericolo e familiarità con gli alti esplosivi.

Ma Crali non vi appare soltanto documentario anzi vuole da originale aeropoeta dei tecnicismi estrarre splendori e musiche dalla conoscenza amorosa e intima di metalli e dai compensati e la loro elastica geometrica.

Vi sono dei brilli di vernici e delle linee taglienti che cantano parlano discutono sulle probabilità dell'esito del bombardamento e sulla sicurezza di colpire bene dall'alto.

Come nei miei poemi consacrati alla bellezza misteriosa di un latte che si muta in stoffa e quindi vuole diventare trinciabile acquistando lucentezze e trasparenze così Crali tratta poeticamente acciaio alluminio betulla cromatismi e vernici entrando quindi nella trasfigurazione propugnata dalla seconda tendenza del Manifesto dell'Aeropittura.

Trasfigurazione lirica e spaziale ottenuta da un pennello che s'inebria nel dipingere il cielo.

Il pennello vuole ad ogni costo dare la distanza di 1000 metri che separa la carlinga bombardante dal porto bombardato fare dei bianchi dei bruni e degli azzurri altrettanti momenti di esaltazione e di quasi divinizzazione della fantasia.

Come Benedetta e Dottori, Crali trova le soavità dei toni turchini verdolini o madreperlacei che garantiscono l'autenticità dell'altezza sospesa volante.

Trasfigurato anch'esso per quanto scientificamente preciso appare il “Paracadutista” tanto l'atmosfera che lo cinge è nobilitata dal furore eroico della caduta.

Si trasfigurano fuori da ogni verismo anche gli edifici le cui facciate e cubi o parallelepipedi corrono riflessi e compenetranti sul soffitto della cabina del pilota.

Nello sforzo di rendere persuasiva questa vita aerea dipinta Crali famigliarizza i suoi aeroplani con le nuvole e con gli urbanismi creando una convivenza di macchine case profondità e spessori aerei.

Così nel “Sfiorando le città” nel “Incuneandosi nell’abitato”.

La terza tendenza spiritualizzatrice ad oltranza e quasi mistica dell’aeropittura appare involontariamente il risultato di tante ricerche felici dell’instancabile novatore Crali.

Senza una spasimante spiritualità non avrebbe mai potuto ottenere nei quadri “In volo danzato sul nemico” e “Sopra vuoti d’aria” una così piacevole naturalezza di forme e moto come se si trattasse più che di bombardamenti di agilissimi angeli usi a vivere in cielo con macchine anch’esse angeliche.

La tendenza verso un’aeropittura stratosferica cosmica biochimica rappresentata finora dal grande pittore futurista Prampolini non è estranea al pensiero di Crali specialmente nelle riuscitissime acrobazie che così perfettamente intuite e rese plastiche perdono qualsiasi elemento umano per partecipare alla vitalità mostruosa feroce e incalcolabile dei bolidi e degli astri in collisione.

Primo e finora unico tra gli aeropittori Crali appare l’acrobata che dipinge i propri stati d’animo e paesaggi capovolti obliqui roteanti da lui goduti e rapiti fulmineamente nella sua girante sensibilità di esperienza aviatoria.

Nella mostra di aeropittura futurista di Crali a Gorizia inaugurata dall’eroico maggiore d’aviazione Botto questi osservò che le visioni di paesaggi rovesciati, gli apparenti crolli di caseggiati dall’alto in giù per virtù di acrobazie rispondono a emozioni da lui stesso provate in voli acrobatici che occorreva fissare con potenza di coloristica oltreché mediante intuito aviatorio.

La folla dei visitatori quasi sempre capeggiata da piloti che in estasi spiegano e applaudono elogia sistematicamente la forza di disegno di Crali mentre noi aeropoeti futuristi pur riconoscendo questo elogiame la meravigliosa passione per l’altezza e le velocità aeree passione che costituisce la massima garanzia del trionfo di Crali.

Questa passione è in realtà l’essenza magica dei maestri del futurismo tale da superare ogni difficoltà e da rendere vano ogni dubbio è fatta di fede doppia nella macchina e nelle sue manovre

in cielo fuori dalla taccagneria e dalle pedanti minuzie di tutto ciò che è terrestre staccato lontano superato.

Delirio della velocità a propria disposizione sicurezza di manovrare e precipitare liquidi gas morte o vita.

Siamo con Crali con le sue aeropitture – indiscutibile trionfo della 22ª Biennale – senza più contatti con tutti i passatismi pittorici in pieno con ciò che noi futuristi chiamiamo la grande era dell’aeropittura.

Questa è agilissima e multicolore ubriaca ogni sera la fantasia irrefrenabile del grande aeropoea futurista Farfa vagante e declamante per le spiagge liguri porti moli taverne sala di Dopolavoro teatri e conventi con tale ispirato da deliziare marinai scaricatori di carbone e candidi fraticelli amici di s. Francesco.

Il suo eroismo artistico ha una grandiosità un fulgore e un rilievo non inferiori a quelli dei grandi polimerici africani con cui Enrico Prampolini dà le ali ai frontoni degli edifici della Triennale d’Oltremare.

Questi vengono elogiati dal grande poeta napoletano Francesco Cangiullo che ha creato nel suo recente libro “Lettere a Marinetti in Africa” il primo autentico capolavoro letterario dell’amicizia.

Gli aeropoeti gli aeropittori riuniti intorno a me faticosamente liberatomi da una gravissima malattia esaltarono l’ingegno di Crali lo splendore probante degli aeroritratti simultanei dipinti da Acquaviva le aerosculture di Mino Rosso e di Di Bosso e ribadiscono ad alta voce la loro volontà pronta a tutto per l’italianizzazione del Mediterraneo al comando di Mussolini massimo Genio politico militare.

1949

FULVIO MONAI

Arte senza aggettivi al Circolo di lettura
“Le ultime notizie”, 4 ottobre 1949

Crali non ha preoccupazione di stile o di scuole, ne prende a prestito forme nelle quali colare la sua sensibilità. È se stesso, chiede esclusivamente al proprio io i suggerimenti, alla propria esperienza i mezzi per tradurre la realtà in immagini pittoriche. Si sa che un artista si giudica

ca dalla ricchezza del suo intervento fantastico nel mondo delle cose, degli “oggetti”, e dalla potenza con la quale egli riesce a dissolvere il mondo dei “motivi” e a ricomporlo in un “mondo di immagini”. Orbene Crali è artista appunto perché sente la necessità di vincere la materia trasfigurandola, di negarla pur affermandone la necessità. Al di fuori di ogni canone scolastico e di ogni principio aprioristico. Ed allora, quando vediamo che l'arte si afferma prepotentemente in un suo quadro poco c'importa di catalogare il pittore in mezzo ad una corrente ed assegnargli un posto fra tutta l'inverosimile serie dei seguaci di qualche “ismo”.

Crali ci offre molte opere: esaminiamole e preoccupiamoci solo di vedere dove maggiormente il suo mondo s'è sovrapposto al motivo trasformandolo ricco di ritmi, di armonie cromatiche, in una parola di poesia. E ci fermiamo così al n. 24 (*Tetti rosa*), delicatissimo paesaggio reso con verdi grigi e rosa di una morbidezza estrema. Qui il colore parla un linguaggio che collima perfettamente con la sensazione provata dall'artista e disciplinatosi poi in visione. Il risultato è che ci troviamo in presenza appunto di un'opera d'arte. E ancora dobbiamo soffermarci al n. 20 (*Cutters al sole*) dove i gialli ed i verdi si inseriscono nella ritmata architettura del quadro conferendogli un aspetto magico di rara efficacia. Al n. 21 (*Casa del pescatore*) che nella semplicità delle forme raggiunge un alto grado di espressività notevole soprattutto nell'accostamento dei rosa, dei grigi, del verde del mare. Ed eccoci al n. 30 (*Collina sotto la neve*) in cui si afferma potentemente il senso costruttivo innato nel Crali che sintetizza la realtà vista, in linee essenziali dotate di ritmi architettonici. Il colore dal canto suo modula e accompagna questi ritmi intensificando l'espressione.

Ottimo lavoro è pure il n. 13 (*Tacchini*) per la ricchezza del tessuto cromatico e per il dinamismo da cui è pervaso. E così dicasi del n. 16 (*Primavera*) che vaporoso nel colore è pervaso da un movimento vivificatore. Ma dobbiamo ora limitarci a citare, poiché lo spazio ci viene meno, il n. 2 (*Galline*) per lo straordinario effetto volumetrico, in n. 25 (*Alberature*), il n. 27 (*Carso*), il n. 8 (*Barche in riposo*), il n. 34 (*Mele*), solidamente costruito, il n. 35 (*Casa di Grado*), il n. 39 (*Il solaio dei gatti*), egregiamente reso nei valori tonali, il n. 40 (*Salice nel vento*), ed il n. 31 (*La valletta dei salici*), ottima nella prospettiva aerea, in quel fuggire morbidissimo dei piani. [...]

1954

COST. [VINCENZO COSTANTINI]

Tullio Crali

“Corriere Lombardo”, 30 aprile 1954, p. 3

Tullio Crali vive a Parigi, nella grande metropoli da cui in gran parte è nata l'arte contemporanea. Ed a Parigi sembra che l'artista abbia raccattato i rottami dell'astrattismo e di altre scuole modernamente spinte. Ma nelle opere esposte alla galleria Montenapoleone il pittore ha ricomposto i resti del naufragio odierno e li ha vivificati con mano esperta e buona armonia di ritmi, sicché, dal complicato gioco compositivo, si riconoscono l'estro e la destrezza di un artista, come si dice, navigato. Fra la fitta selva delle linee e forme geometriche negli ultimi quadri comincia a spuntare il vero: una casetta, un albero, uno stelo. In queste timide riesumazioni, la natura, grata nel vedersi di nuovo assunta, sia pure con circospezione, nel boccascena del quadro, sembra che in premio conceda al Crali di manifestare le sue effettive qualità pittoriche: gustosissime nelle tocche del pennello e nei personali toni grigio ferro.

1954

AGNOLDOMENICO PICA

Il futurismo con Crali la letteratura con Cerdonio approdano alla pittura

“La Patria”, 9 maggio 1954, p. 3

La pittura di Crali viene dalla cosiddetta “seconda ondata futurista” e, per la verità, nell'esteriore semplicismo di quest'arte e di quei modi rimase lungamente impigliata.

Ora, invece, a giudicare dalle opere che espone nella Galleria Montenapoleone, Crali si è finalmente conquistato a se stesso, si è costruito un mondo proprio, non interamente originale forse, ma chiaramente riconoscibile.

Non solo, ma la elementarità e la piattezza di un tempo hanno fatto luogo a una meditata e maturata ricchezza pittorica, le gratuite violenze cromatiche hanno ceduto la tela a una calcolata compostezza e a un tonalismo accorto, vigilantissimo, che dalla insistenza sui blu, sui grigi, sui neri, sui bianchi compositi trae una sua austerità, un suo fascino particolare, un poco freddo e staccato.

Un mondo, forse, senza turbamenti e senza incanti, piuttosto che alla lirica incline all'elegia, un mondo al quale il pittore impone il dominio

sicuro della sua legge, della sua lucidità, del suo equilibrio, dei suoi stessi limiti.

Gli antichi fermenti del futurismo naturalmente agiscono ancora, e non senza efficacia, in queste pitture ("Il cantiere", "Il porto di Nantes" 1954) ma successive esperienze e altri contatti (con Severini e con Braque in "Donna al balcone" e nella preziosa natura morta del '53: "Forme e colori" con Paresce e con il primo Tozzi in "Finestre e cortile", pura del '53, con Lanaro in "Vele allo squero", del '52) e perfino l'intelligente ripensamento di modi oggi dimenticati (si vedano i riflessi di un Klimt e di un Duilio Cambellotti in "Rue St. Severin") hanno consentito a Crali quei suoi più alti e conclusi raggiungimenti che, secondo noi, sono da indicarsi nelle sue ultime vedute parigine: "Tetti di Parigi", "Place Daufine", "Inverno a Parigi", "Rue St. Martin". [...]

1961

CARLO BELLOLI

Crali geoplastico

Sassintesi di Crali, Milano, 1961

Mi diceva un giorno Jean Arp: "...quando cercavo sassi nel torrente non era mai in previsione della loro trasformazione in composizioni-oggetto dadaiste...".

"Non così Kurt Schwitters – continuava Arp – lui, quando raccoglieva biglietti tranviari e scontrini ferroviari, cercava materiale per i suoi merz-collages...".

Anche Tullio Crali quando va per sassi nel nord della Francia o in Dalmazia pensa di rifornire il suo studio di strutture naturali per costruzioni geoplastiche.

Quando, invece, i materiali raccolti, fossili, minerali, forme calcinate dagli elementi, dal tempo della natura, gli sembrano plasticamente autosufficienti, Crali si limita ad alzarli su basi di collocazione ambientale.

Il suo intervento è allora solo nella scelta, nella collocata segnalazione di forme inventate dalla natura.

Da questo divertito e divertente ruolo di selezionatore anonimo di primati plastici anonimi, Crali passa ad attività che più direttamente coinvolgono il suo gusto all'organizzazione di forme preesistenti.

Come le nature plastiche del Curdworth introducono all'iloismo così Crali trasferisce la sua pittura da cavalletto all'architettura di materie geologiche.

Iloistico, dunque, questo intendere la materia come attiva e vivente, dotata di spontaneità e di sensibilità.

Il punto di interferenza fra la letterarietà e la plasticità degli oggetti che ne risultano è impercettibile.

Comunque localizzabile da coloro che vorranno trovare nella corporalità strutturata di questi elementi della natura l'impegno di Crali costruttore di ammiccanti itinerari spirituali, architetture di forme monocrome, policrome, a struttura prefabbricate dove il giuoco della scelta è riscattato dalla riflessione nella disposizione su proporzioni non casuali: iterazione del disporre.

Uno sviluppo del complesso polimaterico futurista riproposto all'attualità in chiave geologica, unimaterica, sottratto al non senso dalla analogia simbolica dell'architettura disposizione conica, successiva alla scelta, determinante la scelta stessa, dalla progressiva inferenza del disporre i valori ecologici delle forme scelte nasce quel limite di assegnazione plastica degli oggetti di Crali.

Ad ogni composizione Crali assegna una ermetica fantasiosa che spesso coincide con l'evo-cazione semantica dello spettatore.

Significati metempirici di questi oggetti ed appunto perché tali adadaiati.

Superando il ready-made cui l'epigonistica posizione segnalatrice di forme preesistenti, attribuite, veniva ad assegnarlo, Crali, attraverso un procedimento combinatorio di qualità predisposta, viene inaugurando di rapporto di equabilità predisposta, viene inaugurando la sua invenzione ileomorfica.

Misure del piacere mediante la ragione: metropatie riflessive che escludono allusioni freudiane, che non invitano a contestazioni esistenziali, che restano semplici indicazioni di benessere spirituale.

L'apodittico comporre di Crali non chiede consensi: in quanto convinzione assoluta dell'homo ludens trova collocazione giustificata nell'assioma della sua intuizione plastica.

Al ludus naturae al quale venne per molto tempo assegnata la paleontologia Crali ripropone l'homo ludens come stadio protologico della plasticità.

1961

CAMILLA CEDERNA

Sassi e unisassi

"L'Espresso", 9 luglio 1961, p. 20

"La sassintesi non sopporta fondo pittorico, in quanto intervento che snaturalizza il sasso". L'uomo che parla così nella Galleria Minima di Milano, ha due occhi turchini, che s'accendono se parla di calciti, piriti cuprifere, silici, conglomerati calcarei. Si chiama Crali, è dalmata, si definisce geoplastico o più semplicemente "uno che cerca di mettere a posto le pietre". Le cerca nelle valli alpine italiane e sulla spiaggia di Ploumanak in Bretagna dove gli enormi roccioni sotto la luna scatenano la sua fantasia e poi li mette a posto su superfici di legno da appendere ai muri.

Gli "unisassi" sono oggetti favolosi, sono pietre che cominciano a vivere per mezzo della fantasia e, per essere precisi, sono silici ricoperte da uno strato gessoso. In natura si trovano proprio così, in queste forme tormentate e spesso evocative (maternità cosmica, il motivo della paura, Leda col cigno e Giove). Nelle "sassintesi" invece, tutte incorniciate non si gioca solo sul colore e la forma ma anche sulla materia e a sentire il Crali "in ogni pietra passa un'idea, in molte pietre un concetto, uno stato d'animo, una narrazione". Siccome poi ci sono sassi primitivi e torbidi e altri più perfetti e puri, "eccoci al naturale progresso dell'Idea-forma".

Sassi, sassi sassi, grigi, bianchi, neri, striati, lamellari, concavi o convessi a forma di uovo, pallina, cubo, ventaglio e quadri di sassi che son "L'opera da tre soldi", "L'eclissi" e perfino "La fecondità cosmica" basata quest'ultima su una bella pietra rotonda e bucata. Molti sono stati gli spettatori che hanno approvato questi quadri a fondo bianco e sassi uniti o variegati, appiccicati col vinavil. Poi leggendo il dépliant, si son vergognati di aver espresso un giudizio positivo, perché lì sopra si legge: "L'apodittico di Crali non chiede consensi: in quanto convinzione assoluta dell'uomo ludens trova collocazione giustificata nell'assioma della sua intuizione plastica"

1969

DECIO GIOSEFFI

Crali Aeropittore futurista

"La casa", aprile 1969, 180-183

Futurista Crali si definisce da se stesso: una professione di fede nel movimento che lo tiene giovanissimo al battesimo dell'arte e nel cui anelito poté conoscere l'ebbrezza del successo e della fama. Ma certo Crali non è un nostalgico; né è da credere che si proclami a tutt'oggi futurista solo per una malintesa fedeltà "sentimentale", a un antico ideale in cui più non crede. Crali crede ancora nel futurismo: anche se questo non è più il futurismo di Boccioni e Severini né quello di Depero o di Dottori, ma un'altra cosa, che sviluppando quelle premesse ha tenuto conto anche di ciò che si è fatto in Europa negli ultimi decenni: onde le opere che risalgono ai suoi inizi valgono quale opportuna introduzione alle opere più recenti, rivelandone la sostanziale continuità ma anche le sostanziali divergenze. Crali è nato in Dalmazia, passò la giovinezza a Gorizia, cominciando a dipingere ancora ragazzo nel '25. Si accostò subito ai futuristi, tra i quali presto si distinse firmando il manifesto dell'aeropittura. Piacque a Marinetti il suo giovanile entusiasmo e la autentica passione per il volo, che offriva una base di solida esperienza umana alla programmatica cerebralità dell'assunto. Tra il '30 e il '40, Crali ebbe un posto di primissimo piano nell'avanguardia "ufficiale" italiana, ancorché tale avanguardia si fosse ridotta su posizioni marginali rispetto all'imperante Novecentismo. Nel dopoguerra l'artista fu per diversi anni a Parigi, dove la sua pittura poté nutrirsi, abbeverandosi alla fonte diretta, di più larghi e sostanziosi apporti e sprovvincializzarsi affatto, se mai ce n'era bisogno. Recentemente si è stabilito a Milano, riguadagnando rapidamente il favore della critica e del pubblico. Caratteristica dell'arte di Crali è stata in ogni tempo la chiarezza mentale e la pulizia del colore. Ma se i suoi primi saggi lasciavano trasparire una trama intellettualistica troppo scoperta e per una esigenza di razionale chiarezza finivano per dare qualche volta nel cartellonismo, ciò non si può dire delle opere recenti in cui la cristallina limpidezza della composizione diventa un fatto di "architettura" inerente alla logica interna della forma; forma compiutamente posseduta risolta in pittura. Venticinque anni fa le opere di Crali potevano suscitare scandalo ed essere considerate pazzesche o anarchiche. Oggi chi le guarda è invece colpito dal rigore compositivo, dalla logica, dalla razionalità della sua maniera. Cambiato

Crali? Certo anche questo. Ma più cambiato il pubblico e il gusto corrente. Oggi certi incastri di piani, certe abbreviazioni e geometrizzazioni non fanno più scalpore. Siamo propensi a considerare del tutto legittimi certi tagli e certe scomposizioni (ne abbiamo viste di ben altre!) e non ci passerebbe per la testa di dire che non ci capisce che cosa rappresenti una pittura di Crali solo perché i suoi edifici e le sue gru, i suoi aeroplani ed i suoi paesaggi sono stati scomposti nei loro elementi più significativi e rimontati con qualche arbitrio.

E un più sereno giudizio sull'opera di Crali ci induce a considerare che la maturità del suo linguaggio sia ora particolarmente duttile veicolo di un'ispirazione sincera e coerente e che quasi tutte le sue opere veramente siano, quale più quale meno, opere di autentica espressione fantastica. Personalmente saremmo portati a preferire quelle ispirate dalle case e strade di Parigi o dalle strutture meccaniche e portuarie. Ma non v'ha dubbio che le "sintesi aeronautiche" (*Rada di Camaret, Omaggio a Bleriot, Omaggio a Chavez*) nella loro concatenata giustapposizione di varie visuali (secondo procedimento derivato, attraverso la più tarda esperienza del surrealismo, direttamente dalla pittura "metaforica" sugli "anni venti") rappresentano un interessantissimo ed opportuno rilancio di "aperture" che furono dell'arte italiana del primo dopoguerra e che immeritadamente sono state lasciate cadere. Anche questo spiega l'interesse che la critica francese ha sempre rivolto all'arte di Crali proprio perché Crali resta uno dei pochissimi (o forse il solo) che ancora svolge una linea che è la linea italiana della pittura moderna.

1976

MAURIZIO CALVESI

Crali Aeropittore futurista

Tullio Crali, Trieste, 1976, pp. 7-12

L'opera di Tullio Crali merita quell'attenzione che ancora non ha incontrato, o ha scarsamente incontrato, fuori dalla cerchia degli "amici futuristi". Manca un profilo storico del suo lavoro, la base di elementare conoscenza. E debbo dire che, per chi come me ha parlato sommariamente della pittura di Crali, registrando solo qualche impressione, procedere ad un'analisi più sistematica, leggere lo sviluppo dell'artista e individuarne le fasi, comporta anche modificare non

dico il "giudizio", ma l'interpretazione, o almeno avvertire il bisogno di ampliarla.

Non dico il "giudizio" perché ero già persuaso del molto notevole valore di Tullio Crali, che a me sembra decisamente il rappresentante più felice (ed ora aggiungerei: più inquieto) di quel capitolo in verità non sempre felice del tardo futurismo che va sotto il nome di aeropittura. Ma dico l'interpretazione perché, se resta vero il mio modo di vedere che l'aeropittura è un momento di riflusso del "dinamismo futurista dall'azione rivoluzionaria o pseudorivoluzionaria all'autocontemplazione e al lirismo" però questo schema non spiega la ricerca di Crali e del "travaglio" che l'accompagna. È per altro questo "travaglio" (quasi un'eredità di romanticismo boccioniano), il dato nuovo che ho incontrato con qualche sorpresa nel ripercorrere più lentamente la vicenda di Crali nella sua interezza. Un'inquietudine, una "profondità", un "peso"; un peso, un "piombo". Plumbei e allarmati mi sono così apparsi anche i cieli craliani più sparati d'azzurro, come se il "demone" della velocità aerea, fosse prima o insieme un bisogno di scavo; scavo nel cavo, dello spazio, azzurro ma non troppo o non sempre. Ovvero la trasparenza e la tensione dell'azzurro, dei bianchi luminosi che fanno da supporto, è più che contemplata conquistata, come si conquista qualcosa che offra resistenze: secondo il meccanismo, se si vuole del "sublime" romantico che fa sì che, nei quadri di Crali, si possa leggere persino un involontario prolungamento di Caspar Friedrich e della sua poetica delle altezze, un alpinismo da escursioni all'alba tra il silenzio incombente dei ghiacciai.

Che direbbe Bachelard (l'epistemologo della "psicanalisi del fuoco" e degli elementi) dei segni di un cielo che non è aria, ma acqua allo stato di ghiaccio, superficie o meglio spessore in tensione levigata e resistente, spigolosa e quasi occultante, cristallo infrangibile o penetrante solo per grandi tagli, attraverso il "miracolo" meccanico del volo? Questa psicoanalisi del ghiaccio testimonierebbe il calor bianco di un'immaginazione che non manipola od elabora la materia, quanto piuttosto è mossa dal bisogno di solcare, o appunto di penetrare, di imporre le proprie scie o sovrapporre e "riverificarle" col tirilinee e il compasso di una fusoliera di aereo. Il planetario di Crali è come tracciato con una punta di diamante in quei cristalli scheggiati. La psicoanalisi del ghiaccio, ancora, sarebbe la psicoanalisi di un elemento non già libero, bensì turbato nel proprio equilibrio, alterato nella propria temperatura, e ridotto ad

una massività artificiale non fluida come l'aria e l'acqua, non granosa come la terra, bensì compatta ed ibernata; di un elemento che si vetrifica, si prismaticizza, si congela nella morsa della temperatura invernale, per una momentanea sospensione, cioè, del flusso vitale. Ed infatti la macchina è questo: è l'elemento geometrico e ingegneresco che stringe la natura e l'uomo nella propria morsa di freddo.

Però la psicoanalisi di Crali non è la psicoanalisi del ghiaccio, è quella dell'approccio al ghiaccio: è sì la contemplazione, ma anche l'angoscia del ghiaccio, il quale è insieme la macchina e l'altezza. È la contemplazione ma anche l'inquietudine, l'incubo di questi sospesi, di questi matematici e sconvolgenti abbracci dello spazio. Non vorrei ora che l'immagine del ghiaccio ottundesse o bloccasse a sua volta la recezione sensibile della pittura di Crali, che di notazioni sensibili, pur nell'acrobatismo dei punti di vista, è più che ricca, anzi intessuta. Ma vorrei soltanto spingere la mia ipotesi di astrazione critica alle conseguenze più libere, per poi atterrare di nuovo sul piano della lettura sensibile. E questo astratto percorso attraverso la psicoanalisi del ghiaccio, mi suggerisce anche che il ghiaccio (bianco e trasparente) è la sublimazione del piombo (nero, denso), è una delle sue possibili trasformazioni nelle alchimie dell'immaginazione, trasmutazione dal non-valore al valore, ma secondo modo che nel valore si ritrovino "sublimati", i connotati del nonvalore di partenza.

E questo "piombo" di Crali, allora, cioè poi questo suo peso, cos'è? Noi vediamo che anche trasformandosi in ghiaccio, questo piombo conserva le sue impronte non sublimite: toni plumbei possono annidarsi, come annunci di sera, o residui di notte, o grigi di un'incerta meteorologia, anche tra i più dorati splendori dei cieli e dei cirri craliani, dei più trionfali avvistamenti di terra tra l'incrociare di raggi rettilinei, di tagli limpidi, di pulviscoli solari.

Questo piombo che, dunque, si trasforma ma non si distrugge è in fondo quello che un futurista chiamerebbe, se non il proprio passato, il proprio passato, l'inibizione di memorie che si frappongono agli slanci verso il domani, il dubbio, la pena di una condizione romantica di "profondità", che non rinuncia a sé stessa, del magma che in ogni fondale è depositato.

Crali non crede alle soluzioni facili, non ha mai quindi considerato il futurismo come una formula magica e scacciapensieri. Il suo piombo è

anche bisogno di critica e d'autocritica, che l'ha accompagnato fin dagli inizi.

Le prime ricerche futuriste sono documentate, tra il '25 e il '28, da un gruppo di acquerelli, una tecnica adottata – mi dice Crali – anche per ragioni pratiche di economia: forme zigzaglianti, triangolari, intersecate da curve e cerchi, secondo un repertorio che richiama Giacomo Balla, specie nell'*Autocorsa* del '25. La stilizzazione è, se si vuole, ingenua, ma il cromatismo già raffinato e sapiente, mai gridato, intessuto piuttosto di versi e di gialli che sgusciano dal grido e quasi dal nero di silenziose penombre, come in *Incubo*. Oppure tavolozze primaverili, composizioni affollate di tagli (vele, nuvole) e di punte emergenti. Oppure infuocate, come in *Rombi d'aereo* dove però, tra i rossi, la luce singhiozzante è come se annerisse.

Dal '29 il tema dell'aereo si stabilizza nella pittura di Crali, che a Gorizia fa esercitazioni di volo. È l'anno ufficiale di nascita dell'aeropittura. Con la velocità azzurra dell'aereo dialoga però ancora quella rossa dell'auto da corsa: *Le forze della curva* 1930 visualizzano la violenza della spinta centrifuga come una sia pure involontaria incarnazione del demoniaco, chiudendo nella stilizzata sintassi balliana e postballiana quel senso oscuro e minaccioso dell'energia che aveva suggerito, piuttosto, Boccioni, con i suoi temi di caos. *Lussuria aerea* (1931) personifica questa "libido" in una figura ritagliata come una visione carnosa tra i vuoti e le profilature del volo. La *Sfinge* (1931) attesta un retroterra d'immaginazione tra mistico e allarmato, notturno: l'immagine è risolta ancora geometricamente, ma la tavolozza spinta verso risonanze di buio indica un bisogno di ricerca più complessa, lo sforzo di oltrepassare i conclusi arabeschi prampoliniani che pure, fin là, erano stati il suo più prossimo punto di riferimento.

La complessità cui Crali aspira è anche la complessità e la "difficoltà" della figura umana, non solo per i "contenuti" che essa è chiamata ad attestare, ma anche per la questione formale e disciplinare che essa pone. *Ritmi di ballo* (1932) è il documento virtuosistico di un dominio ormai pieno degli elementi compositivi, secondo un modello tra boccioniano e severiniano non indegno dei maestri, dove però sia venuto meno il puntinato divisionistico, e la danza delle superfici increspate, concave-convexesse, crei un "continuo" pittorico di trapassi opalescenti, scandito da spartiacque improvvi-

samente rettilinei di chiari e di scuri, da tagli e griglie di luce. Delle figure non volteggino che le vaghe scie, le forme confuse con l'ambiente.

Uomo e cosmo (1933) *I sommersi* (1933) *Gli aeronauti* (1934) mettono invece a nudo la figura come evocandola dall'etere, ma un etere notturno, da un tunnel d'oscurità. Nella cupezza di questa fase si cala una meditazione sociale. L'astronomo di *Uomo e cosmo* è immerso in una abissalità metafisica, e il suo pathos è ancora una volta quello dell'infinito e di una boccioniana "materia"; ma i minatori sono oppressi da un inquietante destino umano. *Antagonismo sociale* (1933) coglie la figura di un mendicante nel tabarin. *Naufraghi* (1934) è emblematico di un'affannosa ricerca di orizzonte; è una delle opere in cui Crali, immerso nel suo piombo che qui è quasi catrame e solitaria masticazione, porta più avanti la tesi della "complessità" reintegrando alla pittura il dato contenutista e persino illustrativo, o virtuosamente allusivo, come in questo suggerimento d'acqua sbandante e di sguardo teso all'approdo. Ne risulta, da una parte una concessione naturalistico, con le sue densità pittoriche che sebbene spurgate e schiarite non gli cadranno mai dal pennello; dall'altra una sorta di elaborazione surreale, i cui fantasmi romantici di lì a qualche anno (1937) prenderanno corpo nel progetto dei baudelairiani *Fleurs du mal*: dovevano esse centodieci, quanti i sonetti da illustrare, furono invece solo alcuni, ma segnano un momento interessante quanto sconosciuto e sotterraneo della figurazione italiana sulle soglie della guerra, tra fantasia ed espressionismo, quasi un'anticipazione dell'esistenzialità macabra di un Guerreschi. È qui chiaramente attestato il significato d'incubo delle sospensioni, deformazioni, allungamenti, che torneranno eufemizzati nelle linee dell'aeropittura. Questa rinviene subito dopo, al centro degli interessi di Crali, con la serie delle più audaci "acrobazie": *Looping* (1938), o il giro della morte, il *Tuffo sull'aeroporto* (1939), *La città si spacca*. I toni sono tutt'altro che festosi, i verdi pallidi, gli azzurri anemici, i grigi metallici, le terre, i gialli caldi. Ogni volteggio acrobatico è una livida cosmogonia. L'impegno è massimo nell'osservazione e nella riproduzione di questo inedito teatro della natura, in cui l'uomo incombe sulle cose e viceversa, tra nitide architetture di fasci chiaroscurati d'aria, che sono come la traduzione in termini di geometria e di verismo "en plain air" di un visionarismo barocco, dove al posto degli angeli immateriali, tra i cori del-

la luce è l'uomo, con la sua oscura materialità strapiombante.

La guerra e la sua tragedia sospendono il lavoro di Crali in una pausa di perplessità, che si scioglie in un riaccostamento alla natura, ma con i piedi a terra. Dal '44 la nuova serie di paesaggi, dove il "dinamismo" non è che la vibrazione degli alberi, dei fiori che si espandono, degli animali che crescono, delle ombre che invadono gli spazi.

Poi, dopo una ripresa dei temi di volo verso il '49, gli anni parigini dal '50 al '59: vedute di città, che suggeriscono "dal vero" una geometrizzazione post-cubista sempre più serrata, fino a rasentare l'astrazione in soggetti meccanici come *Strutture portuarie* del 1954. La nuova geometria craliana è una tarsia fitta e policroma, rigorosa, che servirà come griglia e di quadro per i nuovi e rasserenati temi dell'aeropittura, a partire dal '55-'56. C'è ora maggior splendore, maggior distacco mentale nelle vedute aeree di Crali, quasi una gradualità interna che tempera l'incubo dei vuoti e getta, tra cielo e terra, una scala flessuosa e musicale: l'inquadratura a suo modo cubisteggiante "centra" la visione in una sua cornice dilatata ma calma, lascia maggior spazio a una certa magia, a una certa beatitudine contemplativa, ai filtri e ai ventagli del suggestivo e del meraviglioso. Delo stare in alto si avverte di più la leggerezza, come se il "piombo", ovvero il "peso", si fosse sottilmente disciolto e funzionasse semmai da "contrappeso" equilibrante.

Espressione di questo desiderio di sintesi, di composizione, e insieme di questa poetica del meraviglioso di natura, che si riannoda come dicevamo al "sublime", è anche la bella e sapiente serie dei *Sassi*: impaginazioni di materiali più suggestive di ogni altra precedente prova "polimaterica" di Crali, secondo un filone che muove dal 1931, con accenti inizialmente prampoliniani, ma qui, ormai da tempo, liberati di ogni ricordo che non sia proprio intimo diario, al punto di sutura, cioè, tra memoria e immaginazione, sentimento e progetto.

Complessivamente, la parabola di Crali segna proprio la vittoria del progetto sulle remore del dubbio, e più che i suoi appunti di architettura, che pure testimoniano letteralmente, negli anni Trenta, una volontà progettuale, è la sua pittura a toccare questa vittoria, cioè questa leale speranza di un futuro spazioso e limpido, che è alla fine il futurismo di Crali.

1988

GIUSEPPE MARCHIORI

Sassintesi – Un significato che può durare per secoli

Crali Aeropittorefuturista, Milano, 1988, pp. 50-52

La critica in Italia, sembra occupatissima nel dimenticare i fatti, che secondo il mio parere, meriterebbero invece di essere segnalati e studiati. È il caso tipico di "Sassintesi". Mi sembra che la validità del lavoro di Crali sia stata ben verificata. Ora bisognerebbe risalire al processo analitico, quale risulta, tanto dal colloquio quanto dalla serie delle illustrazioni che lo precedono, nel catalogo della mostra. Sono una serie di fotografie singolari, che danno un'idea del magico potere della natura, anzi prepotenza del mare sui graniti di Ploumanach, sui menhir del Morbihan, sulle straordinarie spiagge di Bretagna percorse dal vento e trasformate in figurazioni, che sono dei mostri, delle apparizioni spaventose. È sempre la natura che opera a crea. Già la Bretagna è un paese prodigioso, con le sue immagini sacre quasi ad ogni passo. Opera degli uomini, ma molto ispirati dalla natura.

Crali ha scoperto uno strano continente, in cui, come lui dice "le pietre si radunano per attendere l'alba" e l'arenaria ferrosa "ha ritrovato le sembianze favolose di antiche leggende". Devo dire che la natura imita l'arte? Sarebbe un paradosso, incredibile, misterioso. Forse Crali si chiede se anch'io ho sbagliato? Non lo so. Ma io credo nel potere di quei "sassi", nella loro possibilità di 'riprodursi' e di 'trasformarsi'.

Non so se vedo bene. Ma le 'figure' che Lei ha rivelato sono dei fenomeni prodigiosi, come la grande onda di Hokusai, che invade la spiaggia, già coperta di "sculture", nate dalla violenza delle acque.

Silice, arenaria, ardesia, marmo, quarzite, calcari, calcedonio, e via elencando, sono le materie prime di questa straordinaria metamorfosi. E Crali è il "deus ex machina" di questa invenzione, che passa dai grandi massi di macigni alle piccole pietre levigate dalla sabbia. Allora la Sassintesi assume un significato, che potrà durare per i secoli.

Esposizioni

1924	Trieste	Trieste (a)	settembre.
Gorizia	<i>I Mostra universitaria d'arte</i> , maggio.	<i>Pittura aeropittura futurista. Arazzi architettura giocattoli</i> , Circolo Artistico, 6-20 marzo.	Torino
<i>Catalogo della I Esposizione Goriziana di Belle Arti</i> , Circolo artistico, 13-30 aprile.	1931	Trieste (b)	<i>XXXIII Esposizione sociale degli "Amici dell'Arte"</i> , ottobre-dicembre.
1926	Bologna	<i>II mostra d'arte d'avanguardia</i> , GUF di Trieste, luglio.	Trieste
Padova	<i>Mostra futurista d'aeropittura</i> , Circolo dei giornalisti, novembre.	1932	<i>Mostra personale</i> , Circolo artistico (durante <i>Mostra nazionale di fotografia futurista</i>), 1 aprile.
<i>IV esposizione d'arte delle Tre Venezie</i> , Salone della Ragione, maggio-giugno.	Gorizia	Gorizia	1933
1927	<i>Esposizione dei pittori futuristi</i> , Sale del Circolo di lettura, 31 maggio - 7 giugno.	<i>Mostra giuliana d'arte</i> , GUF, Bottega d'arte, luglio.	Cormòns
Trieste	Milano	Padova (a)	<i>Mostra provinciale d'arte</i> , agosto.
<i>Prima esposizione del sindacato delle Belle arti e del Circolo artistico di Trieste</i> , Padiglione Municipale, Giardino Pubblico, ottobre-dicembre.	<i>Mostra futurista di aeropittura (41 aeropittori) e di scenografia. Mostra personale di Prampolini</i> , Galleria Pesaro, 17 ottobre-novembre.	<i>I Mostra triveneta d'arte futurista</i> , Sala Hesperia, febbraio.	Gorizia (a)
1929	Padova	Padova (b)	<i>Mostra coloniale futurista</i> , gennaio.
Gorizia	<i>7 futuristi padovani. Crali, Dalla Baratta, De Giorgio, Dormal, Peri, Sgaravatti, Voltolina</i> , Sale del sindacato artisti, 6 gennaio - 8 febbraio.	<i>III Mostra d'arte triveneta</i> , Sindacato fascista belle arti, dicembre.	Gorizia (b)
<i>Seconda Esposizione goriziana di Belle Arti</i> , 8-26 dicembre.	Roma	Parigi	<i>III Esposizione provinciale sindacale di Belle Arti</i> , Bottega d'Arte, 2-10 dicembre.
1930	<i>I Mostra internazionale d'arte coloniale</i> , Palazzo delle Esposizioni, ottobre-dicembre.	<i>Enrico Prampolini et les aéropaintres futuristes italiens</i> , Galerie de la Renaissance, 2-16 marzo (poi Bruxelles, Atene, Vienna, Budapest).	Livorno
Treviso		Roma	<i>Mostra nazionale d'arte futurista</i> , Circolo filologico, 16-31 dicembre.
<i>Mostra universitaria delle Tre Venezie</i> , dicembre.		<i>Mostra del bersagliere nell'arte</i> , Santa Maria degli Angeli, 11-30	Mantova
			<i>Mostra nazionale futurista</i> , Palazzo Ducale, 30 aprile - 21 maggio.

Milano	Napoli	Firenze	d'Arte, 12-19 settembre.
<i>Omaggio futurista a Umberto Boccioni. Aeropitture, polimaterici, quadri religiosi, architetture, scenografie, arte decorativa</i> , Galleria Pesaro, giugno.	<i>II Mostra internazionale d'arte coloniale</i> , Maschio Angioino, ottobre 1934-gennaio 1935.	<i>VI Mostra mercato nazionale dell'Artigianato</i> , Palazzo delle Esposizioni, 25 aprile - 9 maggio.	Roma
Roma (a)	Nizza	Gorizia (a)	<i>Mostra aeropittori futuristi</i> , dicembre.
<i>Mostra futurista di scenografia e fotografia</i> , Roma, febbraio.	<i>Les aéropeintres futuristes italiens</i> , Hotel Negresco, 30 maggio - 12 giugno.	<i>IV Mostra d'arte. Sindacato interprovinciale fascista belle arti</i> , Bottega d'arte, marzo-aprile.	Zara
Roma (b)	Sistiana	Gorizia (b)	<i>III Mostra sindacale della Dalmazia</i> , luglio-agosto.
<i>I Mostra nazionale d'arte futurista</i> , Palazzo del Sindacato ingegneri, ottobre-novembre.	<i>Mostra universitaria d'arte</i> , Albergo del Parco, agosto.	<i>Mostra d'arte</i> , GUF di Gorizia, Bottega d'arte, 21-28 aprile.	1938
Trieste	Trieste	Gorizia (c)	Gorizia
<i>Mostra del ritratto femminile</i> , giugno.	<i>III Mostra universitaria d'arte</i> , Padiglione del Giardino Pubblico, 1-10 marzo.	<i>Esposizione personale di Tullio Crali</i> , GUF di Gorizia, Bottega d'arte, 29 aprile - 5 maggio.	<i>IV Mostra d'arte del GUF di Gorizia</i> . Palazzo della Provincia, 22 settembre - 2 ottobre.
Venezia	Venezia	Roma (a)	Milano
<i>III Mostra veneta universitaria d'arte</i> , Palazzo Reale, 21 aprile - 28 maggio.	<i>XIX Biennale internazionale d'arte</i> , Giardini di Castello, maggio-ottobre.	<i>I Mostra Nazionale d'arte sportiva</i> , febbraio-marzo.	<i>Oltre il Novecento</i> , Circolo Barbera, 7-19 dicembre.
1934	1935	Roma (b)	Monselice
Firenze	Roma	<i>II Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista in Italia e in Africa</i> , Mercati Traianei, ottobre-novembre.	<i>III Mostra d'arte futurista</i> , gennaio.
<i>Littoriali della cultura e dell'arte</i> , maggio.	<i>II Quadriennale nazionale d'arte</i> , Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio.	Trieste	Torino
Genova	Venezia	<i>Esposizione prelittoriale d'arte</i> , gennaio.	<i>Mostra Aeropittura aeroscultura arte sacra futuriste</i> , Torino, 19 febbraio - 13 marzo.
<i>I Mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista</i> , Palazzo Ducale, novembre-dicembre.	<i>Mostra dei quarant'anni della Biennale</i> , Giardini di Castello, maggio-luglio.	Venezia (a)	Venezia
Gorizia	1936	<i>Mostra d'arte dei littoriali</i> , febbraio.	<i>XXI Esposizione Biennale internazionale d'arte</i> , Giardini di Castello, 1 giugno - 30 settembre.
<i>Esposizione personale Tullio Crali</i> , Istituto Magistrale "Scipio Slataper", giugno.	Berlino	Venezia (b)	1939
Lonigo	<i>Mostra d'arte sportiva XI Olimpiade di Berlino (Olympischer Kunstwettbewerb, Katalog Der Olympischen Kunstausstellung)</i> , Halle VI des Ausstellungs-Gelaendes am Kaiserdamm, 15 luglio - 16 agosto.	<i>XX Biennale internazionale d'arte</i> , Giardini di Castello, 1 giugno - 30 settembre.	Gorizia
<i>I Mostra d'arte d'avanguardia della città di Lonigo</i> , 5-28 marzo.		1937	<i>Agosto goriziano. Mostra d'arte (IX Mostra provinciale sindacale di Belle Arti)</i> , Teatro G. Verdi, 6-13 agosto.
		Gorizia	Padova
		<i>III Mostra d'arte del GUF di Gorizia</i> , Bottega	<i>III Mostra universitaria triveneta d'arte</i> , gennaio.

Roma	Venezia	1948	Parigi (a)
<i>III Quadriennale nazionale d'arte</i> , Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio - 22 luglio.	<i>XXIII Esposizione Biennale internazionale d'arte</i> , Giardini di Castello, 21 giugno - 20 settembre.	Gorizia	<i>Cinquante Peintres Italiens d'Aujourd'hui</i> , Galerie "La Boetie", 23 maggio - 23 giugno.
Sanremo	1943	<i>Mostra d'arte moderna. Mostra regionale 1948 Friuli-Venezia Giulia</i> , Palazzo Attems, 7 agosto - 19 settembre.	Parigi (b)
<i>Mostra di pittura e scultura del Premio San Remo 1939</i> , giugno.	Roma (a)	Roma	<i>Crali</i> , Galerie Silvagni, 27 dicembre - 15 gennaio 1952.
1940	<i>IV Quadriennale nazionale d'arte</i> , Palazzo delle Esposizioni, 16 maggio - 31 luglio.	<i>Rassegna nazionale di arti figurative (V Quadriennale nazionale d'arte)</i> , Galleria d'arte moderna, marzo-maggio.	Ravenna
Gorizia	Roma (b)	1949	<i>Esposizione d'arte italiana contemporanea</i> , agosto 5-26 agosto.
<i>Aeropittura futurista. Crali</i> , Circolo di Cultura, 31 marzo - 7 aprile.	<i>Mostra d'arte aeronautica</i> , Galleria di Roma, giugno.	Gorizia	Trieste
Napoli	1944	<i>Mostra personale del pittore Crali e dello scultore Mario Sartori</i> , Circolo di lettura, ottobre.	<i>Mostra di collezionisti del bianco e nero</i> , Galleria Casanuova, 13-25 ottobre.
<i>Mostra d'arte alla Triennale delle Terre d'Oltremare</i> , Padiglioni fiera, maggio.	Gorizia	Trieste	1952
Venezia	<i>I Mostra provinciale d'arte</i> , giugno-luglio.	<i>Mostra d'arte triveneta</i> , Castello di S. Giusto, settembre-ottobre.	Roma
<i>XXII Esposizione Biennale internazionale d'arte</i> , Giardini di Castello, maggio-ottobre.	1946	Venezia	<i>Mostra nazionale di pittura e scultura ispirata al volo</i> , Aeroporto, 27 aprile - 22 maggio.
1941	Gorizia	<i>Premio di pittura "Giacomo Favretto"</i> , Opera Bevilacqua La Masa, 7 agosto - 27 settembre.	Trieste
Gorizia	Trieste	1950	<i>Mostra nazionale di pittura. Premio Arbitr</i> , Galleria Casanuova, gennaio.
<i>V Mostra d'arte del GUF di Gorizia</i> , Bottega d'Arte, 20-28 agosto.	<i>Mostra "Dama Bianca"</i> , ottobre.	Milano	1953
Ferrara	1947	<i>Esposizione personale di Crali</i> , Galleria Bergamini, 15-27 aprile.	Padova
<i>Aeropitture futuriste di guerra</i> , gennaio.	Gorizia	1951	<i>X Biennale d'arte triveneta</i> , Palazzo della Ragione, 26 settembre - 31 ottobre.
1942	Torino	Cortina d'Ampezzo	Venezia
Roma (a)	<i>Mostra d'arte della montagna</i> , Palazzo Attems, 12-27 aprile.	<i>Mostra nazionale Premio Parigi 1951</i> , 28 luglio - 10 settembre.	<i>I Mostra nazionale di artisti giuliani e dalmati</i> , Ala Napoleonica, 20 settembre - 15 ottobre.
<i>Mostra degli aeropittori futuristi di guerra</i> , Palazzo Braschi, marzo.	<i>Mostra concorso ex-libris</i> . Faber, novembre.	Genova	
Roma (b)		<i>I Biennale del Mare</i> , ottobre-novembre.	
<i>6 aeropittori futuristi di guerra. Ambrosi, Crali, Di Bosso, Dottori, Prampolini, Tato</i> , Galleria San Marco, 20-31 dicembre.			

1954

Nantes

Peintres Italiens de Paris, Musée des Beaux Arts. 26 marzo - 11 aprile.

Milano

Crali. Pitture e disegni, Galleria Montenapoleone, 21-30 aprile.

Trieste

Mostra di pitture in formato minore di artisti italiani contemporanei. Collezione Kostoris, Galleria del C.C.A., 6-24 maggio.

Vienna

Ausstellung der Triestiner Künstler, Künstlerhaus, aprile-maggio.

1955

Muggia

Mostra Nazionale del Bianco-Nero. Premio Città di Muggia, 28 agosto - 7 settembre.

Padova

XI Triveneta di Padova, Palazzo della Ragione, ottobre.

Parigi (a)

Crali. Peintures et dessins, Galerie Suillerot, 8-21 giugno.

Parigi (b)

Artistes étrangers en France, Petit Palais, 10 giugno - 26 settembre.

Roma

VII Quadriennale nazionale d'arte, novembre-aprile 1956.

Viterbo

Premio Nazionale di pittura "Città di Viterbo", settembre-ottobre.

1956

Livorno

Mostra Premio di disegno "Amedeo Modigliani", Casa della cultura, 14-30 aprile.

1960

Gorizia (a)

Crali futurista. 1926-1960, Galleria Caffè Teatro, marzo.

Gorizia (b)

Mostra del collezionista isontino, Palazzo Attems, 16 luglio - 30 settembre.

Trieste

Crali futurista. 1926-1960, Sede comunale, 3-14 marzo.

1961

Gorizia

Studi. Tullio Crali e Cesare Mocchiutti, Galleria Caffè Teatro, novembre-dicembre.

Milano

Sassintesi di Crali, Galleria Minima, 18-30 giugno.

Padova

XIV Biennale d'arte triveneta, Sala della Ragione, ottobre-novembre.

Venezia

I Mostra italiana d'arte contemporanea, Cà Giustinian, gennaio.

Zurigo

Lithographien aus der Graphischen, Kunstwerkstaette Emil Matthieu, 23 giugno - 23 luglio.

1962

Cairo

XXXVIII Salon de la Société des Amis de l'Art, marzo.

Milano

40 futuristi, Galleria Toninelli, 16 gennaio - 9 febbraio.

1963

Cairo (a)

XXXIX Salon de la Société des Amis de l'Art, marzo.

Cairo (b)

I Salon d'Hiver, Galerie Akhenaton, dicembre.

1964

Cairo

XL Salon de la Société des Amis de l'Art, marzo.

1965

Cairo

XLI Salon de la Société des Amis de l'Art, marzo.

1966

Cairo

Mostra d'Arte, Galleria Akhenaton, 18-28 febbraio.

1967

Formia

Futurismo oggi, Biblioteca comunale, 5-20 agosto.

Latina

Crali futurista 1926-1967, Biblioteca comunale, dicembre

Piombino (a)

Primo concorso nazionale di incisione e bianco e nero, Circolo culturale Il Galileo, 25 maggio.

Piombino (b)

Mostra personale di Tullio Crali, Galleria Il Galileo, 12-22 novembre.

1968

Roma (a)

Mostra di grafica friulana, Galleria Feluca, gennaio-febbraio.

Roma (b)

Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina, Palazzo delle Esposizioni, giugno-luglio.

1969

Milano

F. T. Marinetti ed il Futurismo, Palazzo Sormani, 11 febbraio - 8 marzo.

Padova

Crali futurista 1926-1968, Galleria 1+1, febbraio-marzo.

1970Milano

I Mostra d'aeropittura del dopoguerra, Galleria Blu, maggio.

Monfalcone

Mostra collettiva di grafica, Galleria Il Saggiatore, febbraio.

Prato

Quindici futuristi a Prato. Il mostra di Futurismo Oggi, Palazzo Pretorio, febbraio.

Rovereto

Crali aeropittore, Galleria Pancheri, 20 novembre - 10 dicembre.

1971Genova (a)

Mostra collettiva futurista, Galleria Il Vicolo, ottobre.

Genova (b)

Crali aeropittore, Galleria Il Vicolo, 23 ottobre - 5 novembre.

Madonna di Campiglio

Mostra collettiva, Galleria Pancheri, gennaio.

Milano (a)

Tullio Crali aeropittore futurista, Galleria Borgonovo, 9-28 marzo.

Milano (b)

Rassegna storica del futurismo, Galleria Schettini, 15-28 giugno.

Muggia

Rassegna Internazionale d'Arte Muggia 71, 18 settembre - 2 ottobre.

Roma

I Mostra nazionale aeronautica di pittura e scultura, Palazzo Barberini, 8-25 ottobre.

Trieste

Crali. Forme e materia nello spazio, Galleria Il Tribbio, 30 gennaio - 20 febbraio.

1972Gorizia

Litografie e disegni, Galleria Il Torchio, aprile.

Legnano

L'esperienza dell'aerospazio nella pittura contemporanea, Galleria civica, novembre.

Milano

Concorso di pittura "Il giornalismo", aprile.

Roma

Crali aeropittore futurista 1926-1972, Galleria Pinacoteca, 22 novembre - 7 dicembre.

1973Livorno

Crali aeropittore futurista 1926-1972, Galleria Giraldi, maggio-giugno.

Treviso

Crali aeropittore futurista 1926-1972, Galleria del Libraio, maggio.

Verona

Crali aeropittore futurista 1926-1972, Galleria Ghelfi, 16-31 gennaio.

1974Asiago

Crali, Centro internazionale di cultura, agosto.

Bologna (a)

Disegni e grafica di Crali 1925-1973, Galleria del Circolo artistico, 18-31 gennaio.

Bologna (b)

Il Mostra di opere grafiche inedite, Galleria del Circolo artistico, aprile.

Milano

Litografie di artisti contemporanei, La Rinascente, gennaio-febbraio.

1975Como

Mostra futurista di Crali, Galleria d'arte L'Arco, ottobre-novembre.

Livorno

Crali, Galleria Giraldi, aprile.

Mestre

Crali, Centro d'arte 3C, 10-31 maggio.

Milano

Crali aeropittore futurista, Galleria Il Mercante, 10-28 febbraio.

Piazzola sul Brenta

Triveneta delle arti. Il Rassegna degli artisti delle Tre Venezie, Villa Simes, maggio.

1976Firenze

V Biennale internazionale di grafica d'arte, Palazzo Strozzi, aprile-maggio.

Padova

Crali futurista a Parigi, Galleria Studio S, 28 febbraio - 19 marzo.

Trieste

Mostra antologica di Tullio Crali, Palazzo Costanzi, 10 luglio - 15 agosto.

1977Trieste (a)

Carmelich, La Cantina, febbraio.

Trieste (b)

Dudovich & i triestini nel cartellonismo italiano, Stazione Marittima, 1 agosto - 8 settembre.

Villasanta

Mostra personale futurista del pittore Crali, Centro d'arte Sarabuba, 18 marzo - 3 aprile.

1978Lecce

III Rassegna della grafica città di Lecce, 21 ottobre - 20 novembre.

Trieste

Crali aeropittore futurista, Galleria Il Tribbio, 2 febbraio - 10 marzo.

Venezia (a)	Trieste (b)	Roma	1987
<i>Immaginario megalitico dal futurismo a oggi in Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia, XXXVIII Esposizione biennale internazionale d'arte, giugno-ottobre.</i>	<i>Arte in Friuli-Venezia Giulia. 1900-1950, Stazione Marittima, dicembre-gennaio 1982.</i>	<i>Crali. Aeropitture, tavole parolibere, futuristi in linea, Galleria '900, maggio.</i>	Sumi, Kiev, Riga, Leningrado, Mosca <i>Tra ieri e domani. Il Friuli-Venezia Giulia crocevia di cultura, cooperazione e pace</i>
Venezia (b)	1982	Trieste	1988
<i>Crali aeropitture-sassintesi, Galleria Nuovo Spazio 2, novembre.</i>	Firenze. <i>X mostra Arte e Sport, Palazzo Strozzi, 18 marzo - 4 aprile.</i>	<i>Crali 1961-1966 tra Siwa e Palmira, Galleria Il Tribbino 2, gennaio.</i>	Milano (a)
1979	Milano (a)	1985	<i>Il futurismo e la moda, Padiglione d'Arte Contemporanea, 25 febbraio - 9 maggio.</i>
Udine	<i>Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia, Palazzo Reale, 26 gennaio - 23 maggio.</i>	Gorizia	Milano (b)
<i>Crali. 50 anni di aeropittura futurista, Galleria del Girasole, aprile.</i>	Milano (b)	<i>Frontiere d'Avanguardia, Musei Provinciali-Palazzo Attenti, febbraio-aprile.</i>	<i>Crali aeropittore futurista, Galleria Studio III, dicembre.</i>
1980	<i>Futuristi in linea, Palazzo Sormani, marzo.</i>	Latina	1989
Milano	Parigi	<i>Crali aeropittore futurista, Centro A.A.A.A., 18 aprile - 10 maggio.</i>	Napoli
<i>Sassintesi, Galleria Il Dialogo, marzo-aprile.</i>	<i>Futurisme et abstraction, Galerie trans/form, 28 ottobre - 24 novembre.</i>	Modena	<i>Mostra dell'aria e della sua conquista (Aereo e pittura), Castel Sant'Elmo, 16 dicembre - 28 gennaio 1990.</i>
Torino	Trieste	<i>Aeropittura futurista aeropittori futuristi, Galleria Fonte d'Abisso, maggio.</i>	Gradisca-Torino
<i>Ricostruzione futurista dell'universo, Mole antonelliana, luglio.</i>	<i>Crali, Galleria Il Tribbino 2, novembre-3 dicembre.</i>	1986	<i>Spazzapan, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea "Luigi Spazzapan", 15 luglio - 15 ottobre, Circolo degli Artisti, 28 ottobre - 28 dicembre.</i>
1981	Udine	Grado	1990
Gorizia	<i>150 manifesti del Friuli-Venezia Giulia, Palazzo Kechler, gennaio.</i>	<i>Futurismi postali, Palazzo Alberti, 31 maggio - 31 agosto.</i>	Brescia
<i>Rudolf Saksida, Pro Loco, ottobre.</i>	1983	Latina	<i>Tullio Crali aerofuturista, Galleria San Fedele, ottobre.</i>
Milano	Belgrado	<i>Crali Sassintesi. Poesia plastica futurista, Centro A.A.A.A., gennaio.</i>	Cernobbio
<i>Dinamismo sportivo, Galleria Il Dialogo, aprile.</i>	Milano	Rovereto	<i>Il cielo in mano, Villa Erba, giugno.</i>
Trieste (a)	<i>Crali, Banca popolare, febbraio.</i>	Venezia	Londra
<i>Crali. Nel dopoguerra alla ricerca del sereno. 1944-1952, Galleria Il Tribbino 2, novembre.</i>	1984	<i>Crali futurista, Galleria Nuovo Spazio 2, maggio.</i>	<i>Futurism in Flight, Accademia italiana della arti e delle arti applicate, 4 settembre - 13 ottobre.</i>
	Modena	Vicenza	
	<i>Architettura futurista. Attraverso l'architettura futurista, Galleria Fonte d'Abisso, 3 aprile - 26 maggio.</i>	<i>Aerogioiello futurista, Fiera Orogemma, settembre.</i>	

Kassel	Rovigo	Trieste (b)	2001
<i>Italiens Moderne. Futurismus und Rationalismus</i> , Museum Fridericianum, gennaio.	<i>Futuristi in Polesine</i> , Palazzo Roncade, novembre.	<i>Augusto Cernigoj</i> , Civico Museo Revoltella, 19 dicembre - 28 febbraio 1999.	Gorizia
Padova (a)	1994	1999	<i>Luisa Morassi Bernardis architetto: l'arte di progettare il quotidiano</i> , Spazio culturale "Giuseppe della Torre" della Cassa di Risparmio di Gorizia, 16-30 maggio.
<i>Futurismo veneto</i> , Palazzo di Monte, 24 novembre - 31 dicembre.	Parigi	Firenze	Ortona
Padova (b)	<i>La Ville: art et architectures en Europe 1870-1993</i> , Centre Georges Pompidou, 10 febbraio - 9 maggio.	<i>La Metropoli futurista. Progetti im-possibili</i> , Galleria degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, 2 ottobre - 14 novembre.	<i>Crali aeropittore futurista</i> , Museo civico d'arte, 7 giugno - 9 settembre.
<i>Futurismo veneto, Crali - Aeropittore futurista</i> , Palazzo di Monte, 24 novembre - 31 dicembre.	Roma	Lisbona	Roma
Roma	<i>Dada. L'arte della negazione</i> , Palazzo delle Esposizioni, 29 aprile - 30 giugno.	<i>Futurismo e aeropittura. Arte in Italia 1909-1944</i> , Câmara Municipal, Peloduro de Cultura, maggio.	<i>Futurismo 1909-1944. arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...</i> , Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre.
<i>Luigi Spazzapan (1889-1958)</i> , Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 maggio - 30 settembre.	Rovereto	Milano	Udine
1991	<i>Crali futurista. Crali aeropittore</i> , Museo di Arte moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 16 dicembre - 26 marzo 1995.	<i>Muri ai pittori</i> , Museo della Permanente, 16 ottobre 1999 - 3 gennaio 2000.	<i>Le arti a Udine nel Novecento</i> , ex-Chiesa di San Francesco-Galleria d'arte moderna, 19 gennaio - 30 aprile.
Gradisca d'Isonzo	Vienna	2000	2002
<i>L'arte a Gorizia tra le due Guerre. Opere dalla raccolta dei Musei Provincia</i> , Galleria Regionale d'Arte Contemporanea "Luigi Spazzapan", Graphy, Mariano del Friuli.	<i>Kunst und Diktatur; Architektur, Bildbauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und Sowietunion 1922-1956</i> , Küntlerhaus, 28 marzo - 15 agosto.	Bologna	Bologna-Cortina
Milano	1996	<i>Ali d'Italia. Manifesti e dipinti sul volo in Italia</i> , 1908-1943, Aeroporto, 7 ottobre - 19 novembre.	<i>Dal Futurismo ai luoghi del Futurismo</i> , Galleria Marescalchi, 10 agosto - 8 settembre.
<i>Futurismo tra architettura e design</i> , Galleria Fonte d'Abisso, gennaio-febbraio.	Venezia	Gorizia	Predappio
Trieste	<i>Aeropittura futurista</i> , Galleria San Pantalon, 30 maggio - 30 giugno.	<i>Il Novecento a Gorizia. Ricerca di un'identità. Le arti figurative</i> , Musei Provinciali, 28 luglio - 28 ottobre.	<i>Sportarte. Mito e gesto nell'arte e nello sport in Italia 1900-1950</i> , Casa Natale di Mussolini, 30 marzo - 20 ottobre.
<i>Il mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba</i> , Civico Museo Revoltella, 26 ottobre - 30 marzo 1992.	1998	Rovereto	Roma (a)
1992	Trieste (a)	<i>Tullio Crali. La donazione</i> , Casa d'arte futurista Depero, 29 ottobre - 1 maggio 2011.	<i>Il ritratto di un'idea: arte e architettura nel fascismo</i> , Piccole Terme Traiane, 11 maggio - 21 luglio.
Roma	<i>Crali aeropittore futurista</i> , Galleria Rettori Tribbio,		Roma (b)
<i>Prampolini. Dal futurismo all'informale</i> , Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio.			<i>Futurismo 1909-1944</i> , Palazzo delle esposizioni, 7 luglio - 22 ottobre.

Rovereto	Rovereto	2009	2012
<i>Le stanze dell'arte. Figure e immagini del XX secolo</i> , Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto, 15 dicembre - 13 aprile 2003.	<i>La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring</i> , Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 17 dicembre - 7 maggio 2006.	Cavallino	Firenze
2003	Varese	<i>Futurismo nel suo centenario, la continuità</i> , Galleria del Palazzo Ducale, 20 febbraio - 20 aprile.	<i>Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo</i> , Palazzo Strozzi, 22 settembre - 27 gennaio 2013.
Mantova	2007	Gorizia (a)	2013
<i>Il mito della velocità. L'arte del Movimento. Dal futurismo alla video-arte</i> , Casa del Mantegna, maggio-settembre.	<i>1909-2005. L'estetica della velocità. "Poesia" e universo futuribile</i> , Villa Panza, 29 settembre - 27 novembre 2005.	<i>Futurismo giuliano. Gli anni Trenta. Omaggio a Tullio Crali</i> , Castello di Gorizia, 27 novembre - 28 febbraio 2010.	Civitanova Marche
Torino	Milano	Gorizia (b)	<i>Tullio Crali. vertigini e visioni</i> , Auditorium di Sant'Agostino e Pinacoteca civica Marco Moretti, 12 luglio - 3 novembre.
<i>Oggi si vola! Cent'Anni di Tecnica, Sogni e Cultura di Massa</i> , Museo Nazionale del Cinema, Mole Antonelliana, 16 dicembre - 15 febbraio 2004.	<i>Artisti dalmati italiani contemporanei</i> , mostra itinerante	<i>Futurismo. Filippo Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali</i> , Fondazione CaRiGo, 27 novembre - 28 febbraio 2010.	Forlì
Trieste	Montreal	Gorizia (c)	<i>Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre</i> , Musei San Domenico, 2 febbraio - 16 giugno.
<i>Crali, il volo dei futuristi</i> , Civico museo Revoltella, 27 luglio - 30 settembre.	<i>Il Modo Italiano, Italian Design and Avant-Garde in the 20th Century</i> , The Montreal Museum of Fine Arts, 4 maggio - 27 agosto.	<i>Futurismo Moda Design. La ricostruzione futurista dell'universo quotidiano</i> , Musei Provinciali, 19 dicembre - 1 maggio 2010.	Gorizia
Voghera	2008	Mamiano di Traversetolo	<i>Réclame. Manifesti e bozzetti del primo '900 dal Fondo Passero-Chiesa</i> , Sala Espositiva della Fondazione Cassa di Risparmio, 29 marzo - 29 settembre.
<i>Crali aeropittore futurista</i> , sala "Luisa Pagano", 11 gennaio - 1 febbraio.	Aosta	<i>Futurismo! da Boccioni all'aeropittura</i> , Fondazione Magnani Rocca, 9 giugno - 12 agosto.	Metz
2004	Roma (a)	Milano	<i>Vues d'en haut</i> , Centre Pompidou, 17 maggio - 7 ottobre.
Macerata	<i>Il mito della velocità</i> , Palazzo delle Esposizioni, 19 febbraio - 18 maggio.	<i>Futurismo 1909-2009: velocità + arte + azione</i> , Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno.	Pordenone
<i>Tullio Crali aeropittore futurista</i> , Quadreria Blarasin, 30 ottobre - 7 novembre.	Roma (b)	2010	<i>Tullio Crali aeropittore futurista</i> , Sale espositive della Provincia, 22 maggio - 25 agosto.
2005	<i>Tullio Crali aeropittore futurista (1901-2000): utopia volo modernità</i> , Rifugio antiaereo, 9 maggio - 8 giugno.	Rovereto	Roma
Londra		<i>Compagni di viaggio. Tullio Crali futurista</i> , Casa d'arte Depero, 16-25 aprile.	<i>Marinetti chez Marinetti</i> , Galleria Russo, 15 febbraio - 15 marzo.
<i>Futurist Skies. Italian Aeropainting</i> , 6 gennaio - 20 febbraio.			

2014

Gorizia

Saksida: pittore cantastorie, Palazzo Attems, 20 giugno - 12 ottobre.

New York

The Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe, Guggenheim Museum, 21 febbraio - 1 settembre.

2015

Trieste (a)

Saksida: pittore cantastorie, Palazzo Costanzi, 16 gennaio - 15 febbraio.

Trieste (b)

Il mondo è là 1910-1941. Arte moderna a Trieste, Magazzino delle Idee, 1 novembre - 6 gennaio 2016.

2016

Pontedera

Tutti in moto! Il mito della velocità in cento anni di arte, Palazzo Pretoria Museo Piaggio, 9 dicembre - 18 aprile 2017.

Ripe San Genesio

Metamorfosi dell'aria. Tullio Crali e l'Aeropittura, Pinacoteca Comunale, 9-16 luglio.

Rovereto

La città utopica. Dalla metropoli futurista all'EUR42, Casa d'arte futurista Depero, 30 aprile - 25 settembre.

2017

Latina

Futuristi e città di fondazione del Lazio, Spazio Comel, 13-28 gennaio.

2018

Torino

100% Italia. Cent'anni di capolavori, Museo Ettore Fico, 21 settembre - 10 febbraio 2019 (altre sedi Biella e Vercelli).

Senigallia

Venti futuristi, Palazzo del Duca, 2 luglio - 3 settembre.

2019

Monfalcone

Crali & il Futurismo. Avanguardia culturale, Galleria comunale d'arte moderna, 23 febbraio - 12 maggio.

Bibliografia

1920

VOLT, *Manifesto della moda femminile futurista*, in «Roma Futurista», Anno III, n. 72, Roma 29 febbraio.

1923

L'arte meccanica, in «Noi», n. 2, maggio, pp. 1-2.

A. SANT'ELIA, *L'architettura futurista* [1914], in «Noi», n. 2, maggio, pp. 4-5.

1924

E. DOLFI, *Artisti: Carmelich*, in «L'Impero», Roma, 31 ottobre - 1 novembre.

A. M. [MORASSI], *Dopo la chiusura della "Prima esposizione Goriziana di Belle Arti". Discorsetto sui disegni di Luigi Spazzapan*, in «La Voce di Gorizia», 29 maggio, p. 3.

V. PILON, *Prva goriška umetnostna razstava (La Prima Mostra d'arte goriziana)*, in «Jutro», 23 maggio, p. 3.

E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista*, in «Noi, rivista d'arte futurista», s. II, nn. 6-9, pp. 6-7.

E. PRAMPOLINI, *Architetture spirituali*, in «L'Aurora, rivista mensile d'arte e vita», a. II, n. 10, ottobre, pp. VI-VII

1925

G. CARMELICH, *Al circolo artistico goriziano. Augusto Černigoj*, in «La Voce di Gorizia», 22 dicembre, p. 3.

1926

P. GARDINI, *Un pittore futurista goriziano*, in «La Voce di Gorizia», 5 luglio.

D.V. TONINI, *I futuristi all'Esposizione triveneta*, in «La Voce di Gorizia», 20 luglio.

1927

A. ČERNIGOJ, *Gruppo costruttivista di Trieste*, in Trieste 1927, p. 28.

D. DE TUONI, *All'Esposizione del Giardino pubblico. Nella prima sala - il Pilon, lo Spazzapan ed il Levier*, in «Il Popolo di Trieste», 24 ottobre, p. 3.

1928

A. ŠIROK, *Pri naših upodabljačih*

umetnikib, in «Luč» (in Giorgi 2015, pp. 253-263).

1929

L'esposizione goriziana di Belle Arti. De Finetti, Pilon - Alla vigilia della chiusura, in «Il Popolo di Trieste», 23 dicembre, p. 3.

DINAMITE, *Razzi futuristi. Come diventammo futuristi...* [Cra.1.34].

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

1931

Dieci minuti con la danzatrice Giannina Censi, in «L'Eco dell'Isonzo», 30 maggio, p. 2.

La serata futurista al Teatro Verdi, in «L'Eco dell'Isonzo», 30 maggio, p. 2.

V.B.[V. BUCCI], *Aeropittura e scenografia futuriste*, in «Corriere della Sera», 18 ottobre, p. 3.

P. BUZZI, *Le fantasiose tele degli aeropittori che usano il pennello come un riflettore*, in «Gazzetta del Popolo», 24 ottobre, p. 3.

V. DANIELI, *L'Esposizione futurista al Circolo di lettura*, in «L'Eco dell'Isonzo», 4 giugno, p. 2.

F. DEPERO, *Il futurismo e l'arte pubblicitaria*, in *Futurista Campari*, numero unico.

G. DORFLES, *Mostre Triestine*, in «L'Italia Letteraria», 26 luglio, p. 4.

M. MALABOTTA, *Mostre d'arte. Il futuristi*, in «Il Popolo di Trieste», 14 marzo, p. 3.

M. MALABOTTA, *Artisti giuliani, milanesi e veneziani*, in «Il Popolo di Trieste», 14 luglio, p. 3.

F. T. MARINETTI, *L'aeropittura futurista*, in Milano 1931, pp. 5-10.

F. T. MARINETTI, *Prefazione*, in Firenze 1931.

E. PRAMPOLINI, *[Aeropittura e superamento terrestre]*, in Milano 1931, pp. 11-13.

A. VENEZIAN, *Luisa Morassi*, in «L'Eco dell'Isonzo», 7 febbraio, p. 3.

1932

La Mostra fotografica futurista e la serata al Circolo Artistico, in «Il Piccolo», 1 aprile, p. 3.

Le manifestazioni futuriste di ieri alla presenza di S. E. Marinetti, in "Il Piccolo", 2 aprile, p. 3.

T. CRALI, *Futuristizziamo la provincia (Corrispondenze da Cremona e Gorizia)*, in "Futurismo", 16 ottobre, p. 5.

C.M. DORMÀL, *Introduzione*, in Padova 1932a.

Q. DE GIORGIO, *L'architettura futurista alla mostra di Padova*, in "Il Veneto", 2 marzo, p. 3.

F. MONARCHI, *L'esposizione Prampolini e degli Aeropittori futuristi alla "Galerie des Renaissances"*, in "L'Impero", 15 marzo, p. 3.

[L. MORASSI], *Polemiche goriziane*, in "Futurismo", 6 novembre, p. 3.

[S. POCARINI], *L'Esposizione personale di T. C. Crali*, in "L'Eco dell'Isonzo", 23 luglio, p. 2.

B. G. SANZINI, *Mostra Triveneta d'Arte Futurista*, in "L'Impero" 24 febbraio, p. 3.

1933

Crali e Selvi a Cormons, in "Futurismo", 20 agosto, p. 2.

Il futurista Crali, in "Futurismo", 9 aprile, p. 3.

La corsaradiomotociclistica, in "L'Eco dell'Isonzo", 18 aprile, p. 3.

Nuovi Gruppi Futuristi indipendenti in linea, in "Supremazia Futurista", numero unico, aprile, p. 3.

Prefetto e autorità all'inaugurazione della III mostra sindacale d'arte di Gorizia, in "Gazzettino", 3 dicembre, p. 3.

T. CRALI, *Sottomarini*, in "Dinamo futurista", n. 2, marzo (III di copertina).

M. FABIANI, *L'esposizione provinciale sindacale di belle arti*, in "L'Eco dell'Isonzo", 16 dicembre, p. 3.

1934

Concorso Nazionale futurista della Galleria Pesaro, in "Futurismo", 1 marzo, p. 1.

Futuristi alla sindacale goriziana, in "Futurismo", 1 febbraio, p. 9.

Il volo su Vienna di A.G. Ambrosi acquistato da S.M. il re, in "Sant'Elia", 15 aprile, p. 2.

La mostra futurista di T.C. Crali, in "Popolo di Trieste", 16 giugno, p. 3.

T. Crali alla XIX Biennale, in "Piccolo della Sera", 1 giugno, p. 3.

P. ANSELMi, *A Lonigo*, in "Futurismo", 15 marzo, p. 1.

B. SANZIN, *Siamo perché saremo*, in "Il Piccolo della Sera", 20 febbraio, p. 3.

1936

La mostra d'arte del G.U.F., in "Gazzettino", 8 maggio, p. 3.

R. CENISI, *dichiarazione*, in Gorizia 1936, p. 5.

T. CRALI, *dichiarazione*, in Gorizia 1936, p. 3.

L. FERRETTI, *La I Mostra Nazionale d'Arte sportiva*, in "Il Mattino", 20 febbraio, p. 3.

1937

Il monumento, in "Il Piccolo", 27 ottobre, p. 3.

Impressioni sulla III Mostra d'arte del G.U.F. "Guido Resen", in "Il Gazzettino", 14 settembre, p. 3.

M. BATTISTI, *Premessa*, in Gorizia 1938.

1938

Giornata della Redenzione, in "Il Gazzettino", 10 agosto, p. 5.

Il duce nelle Venezie, numero monografico, "Le Tre Venezie", XIII, 10, ottobre.

La chiusura della mostra d'Arte del gruppo universitario, in "Il Piccolo" 20 ottobre, p. 3.

Nelle sale della IV mostra del Gruppo Universitario, in "Il Gazzettino", 1 ottobre, p. 3.

C. FORLIN, *Gli aeropittori futuristi italiani alla XXI Biennale di Venezia*, in "Il Veneto sera", 13 giugno, p. 3.

G. MARCHIORI, *La ventunesima Biennale veneziana*, in "Emporium", n. 6, giugno 1938, pp. 285-348.

1939

Il Museo del Sabotino, in "La Voce Fascista", 18 novembre, p. 3.

T. CRALI, *Aeropittura*, in "Futurismo", numero unico di "Vita Isontina", 1 aprile.

F. T. MARINETTI, *Crali aeropittore futurista*, in "Futurismo", numero unico di "Vita Isontina", 1 aprile.

1940

Casa degli agricoltori di Gorizia. Particolari dell'affresco del pittore Tullio Crali, in "L'Isonzo Agrario", 19 aprile, p. 3.

Consorzio Agrario goriziano costituito alla presenza del Prefetto e del Federale, in "L'Isonzo agrario", 16 febbraio, p. 1-2.

A. BENEDETTI, *Arte nostra alla Biennale di Venezia*, in "Corriere Adriatico", 27 giugno, p. 3.

A. CHERSI, *Crali*, in "La panarie", aprile-giugno, pp. 87-88.

L. GIORNI, *Ispirazione e talento di Tullio Crali in una mostra di aeropittura*, in "Voce Fascista", 6 aprile, p. 2.

R. GUTTUSO, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale*, in "Le Arti", ottobre-novembre, pp. 49-54.

F. T. MARINETTI, *Aeropitture di guerra*, in "Meridiano di Roma", 23 giugno, p. 2.

U. NEBBIA, *La XXII Biennale d'Arte a Venezia*, in "Emporium", n. 7, luglio, p. 5-12.

E. ZORZI, *Guida sommaria alle mostre degli artisti italiani contemporanei*, in "Le Tre Venezie", luglio-agosto, pp. 9-33.

1941

T. CRALI, *Aeropittura futurista italiana*, Tip. G. Iucchi, Gorizia.

1942

La serata d'arte futurista, in "Popolo del Friuli", 22 gennaio, p. 3.

T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Illusionismo plastico di guerra e perfezionamento della terra*, in "La Tribuna", 18 luglio (CARUSO 1980, n. 312).

R. DI BOSSO, A.G. AMBROSI, *Eroi Macchine Ali contro nature morte*, Edizioni Futuriste di poesia, Verona.

S. MALDINI, *Incontro con Marinetti*, in "Le Ultime Notizie", 30 gennaio, p. 3.

F. T. MARINETTI, *Padiglione del futurismo italiano*, in Venezia 1942, pp. 222-248.

G. NICODEMI, *Gli artisti alla Biennale*, in "Arte Mediterranea", n. 3-5, maggio-ottobre 1941 (ma pubblicato il 31 agosto 1942), pp. 18-90.

G. PONTI, *L'arte italiana è superiore a quale appare alla Biennale di Venezia*, in "Lo stile", luglio-agosto, pp. 94-108.

1944

T. CRALI, F. T. MARINETTI, *Manifesto delle parole musicali futuriste, alfabeto in libertà*, in Caruso 1980, n. 322.

1946

Mostra del premio Dama bianca, in "Messaggero Veneto", 22 ottobre, p. 3.

1948

R.M. COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Arti Grafiche Cosarini, Pordenone.

1949

F. MONAI, *Arte senza aggettivi al Circolo di lettura*, in "Le Ultime Notizie", 4 ottobre, p. 3.

1951

F. MONAI, *Crali*, in Cortina d'Ampezzo 1951, p. 43.

1952

F. RIGHI, *Crali, il dalmata di Gorizia a Parigi alla Galleria Silvagni*, in "Giornale del Lunedì", 21 gennaio, p. 3.

1954

COST. [V. COSTANTINI], *Tullio Crali*, in "Corriere Lombardo", 30 aprile, p. 3.

A. PICA, *Il futurismo con Crali approda alla pittura*, in "La Patria", 9 maggio, p. 3.

1959

T. CRALI, *Sassintesi-manifesto futurista* in Milano 1961.

1960

C. CEDERNA, *Sassi e unisassi*, in "L'Espresso", 9 luglio, p. 20.

GIO [D. GIOSEFFI], *Il "futurista" Crali alla Comunale*, in "Il Piccolo", 15 marzo, p. 3.

1961

T. CRALI, *Sassintesi futuriste. Nota alla 1ª mostra di Milano*, in Milano 1961.

R. JOSS, *Mocchiutti e Crali espongono in Galleria*, in "Il

Gazzettino", 23 novembre, p. 3.

T. CRALI, *Un pittore cantastorie*, in Gorizia 1981.

1969

T. CRALI, *Arte orbitale, Manifesto futurista*, in Padova 1990b, p. 62.

1970

B. PASSAMANI, *Per un profilo storico di Tullio Crali* in Rovereto 1970.

F. PASSONI, *introduzione*, in Milano 1970.

1971

T. CRALI, *Tullio Crali: il futurismo*, in "mg. mostre e gallerie", 10 gennaio, p. 14

T. CRALI, *Tullio Crali: l'aeropittura*, in "mg" mostre e gallerie, 15 maggio, pp. 12-13.

F. PASSONI, *presentazione*, in Milano 1971.

1974

T. CRALI, *dichiarazione*, in Bologna 1974.

1976

M. CALVESI, *Crali Aeropittore futurista*, in Trieste 1976, pp. 7-12.

G. LISTA, *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique*, Tomo II, Lausanne, La cité- L'âge d'homme.

C. MILIC, *Tullio Crali: fedeltà e coerenza di futurista*, in Trieste 1976, pp. 81-83.

A. MORASSI, *Pocarini pittore*, in E. POCAR, *Mio fratello Sofronio*, Cassa

di Risparmio, Gorizia, pp. 259-263.

1977

V. STRUKELJ, *Itinerario della mostra*, in Trieste 1977, pp. 33-68.

1978

L. DAMIANI, *Arte del Novecento in Friuli-Venezia Giulia*, Del Bianco, Udine.

1980

G. BRADASCHIA, *Andiamo insieme a visitare i Musei provinciali di Gorizia*, Amministrazione provinciale, Gorizia.

T. CRALI, *Sassintesi. Poesia plastica futurista*, in Milano 1980.

Manifesti proclamati, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944, a cura di L. CARUSO, Spes-Salimbeni, Firenze.

1981

M. RENER, *Rudolf Saksida*, in Gorizia 1981.

T. CRALI, *Nel dopoguerra alla ricerca del sereno. 1944-1952* in Trieste 1981.

150 manifesti del Friuli Venezia Giulia, Vita e costume di una regione, 1895-1940, in Udine 1982.

1983

E. GODOLI, *Guide all'architettura moderna-il futurismo*, Laterza, Roma-Bari.

M. ISNENGHI, *Italo Balbo, ovvero il volo fascista, in Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale. II. Dall'espansione alla seconda guerra mondiale*, Electa, Milano, pp. 111-126.

1984

T. CRALI, *1961-1966 tra Siwa e Palmira*, in Trieste 1984.

E. CRISPOLTI, *Architettura futurista. Attraverso l'architettura futurista*, Galleria Fonte dell'Abisso, Modena.

B. ZEVI, *Cubo ti ucciderò*, in "L'Espresso", 17 giugno, p. 89.

1985

M. MASAU DAN, *Il futurismo nei Musei Provinciali di Gorizia*, in Gorizia 1985, pp. 10-17.

B. PASSAMANI, *Dall'alcova d'acciaio al Tank ai Macchi 202*, in Gorizia 1985, pp. 18-61.

1986

T. CRALI, *Quando non esisteva la post-art*, in Rovereto-Grado 1986, pp. 17-19.

M. SCUDIERO, *Crali, biografia*, in Rovereto-Grado 1986, pp. 88-97.

1988

Crali aeropittore futurista (Arte moderna italiana n. 99), All'insegna del pesce d'oro, Milano.

C. CERUTTI, "Giocare in poesia con la materia" in *Crali aeropittore futurista*, pp. 55-56.

S. MECCHIA, *Le officine aeronautiche, in In cantiere. Tecnica, arte, lavoro. Ottant'anni di attività dello Stabilimento di Monfalcone*, a cura di V. Staccioli, Edizioni della Laguna, Monfalcone, pp. 281-317.

K. PASSUTH, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Flammarion, Paris.

M. PIANTINI, *Spazio e azione*, in *Crali aeropittore futurista*, pp. 59-63.

A. QUATTORDIO, *Moda e aerogioielli*, in *Crali aeropittore futurista*, pp. 75-80.

E. STURANI, *Commesso viaggiatore dell'ideale*, in *Crali aeropittore futurista*, 81-85.

M. SCUDIERO, *Invenzione architettonica*, in *Crali aeropittore futurista*, pp. 65-68.

1989

M. MASAU DAN (a), *Ambiente artistico e momenti d'avanguardia a Gorizia dal '900 agli anni Trenta*, in atti del convegno *Friul di soreli jevât. Setante ains di storie, di culture, di Filologjche. 1919-1989*, Gorizia, 26 novembre 1989, a cura di E. SGUBIN e M. MICHELUTTI, Società Filologica Friulana, Udine.

M. MASAU DAN (b), *Spazzapan a Gorizia*, in Gradisca-Torino 1989, pp. 15-22.

1990

A. IMPONENTE, *Luigi Spazzapan, Case in Roma 1990*, pp. 25, 54, 153.

C. REBESCHINI, *Cosa ne pensa Tullio Crali,*

futurista, nato dove la scabra pietra carsica si tuffa nell'amaro adriatico, in Padova 1990b, pp. 5-9.

M. SCUDIERO, *Futurismo veneto: un orizzonte allargato*, in Padova 1990a, pp. 42-65.

1991

F. DE VECCHI, *La sala costruttivista: una ricostruzione*, in Trieste 1991, pp. 100-106.

I. REALE, *Fattorello Luigi*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, t. II, a cura di C. PIROVANO, Electa, Milano, p. 881.

C. SALARIS, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, La Nuova Italia, Firenze.

G. SBUBBI, *Pocarini Sofronio*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1*, t. II, a cura di C. PIROVANO, Electa, Milano, p. 1023.

1992

M. MASAU DAN, *Raoul Cenisi dal futurismo agli anni novanta*, Edizioni della Laguna, Monfalcone, pp. 7-25.

1994

T. CRALI, *Una vita per il futurismo*, in Rovereto 1994, pp. 143-267.

C. REBESCHINI (a), *schede*, in Rovereto 1994.

C. REBESCHINI (b), *...due parole sottobanco....*, in ID., *Crali: Futuristi in linea*, Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, p. 3.

1995

C.A. BUCCI, *Fattorello, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 45, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 336-337.

S. SALVAGNINI, *Arte come vocazione e "arte come non-vocazione"*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto, Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno-15 ottobre 1995*, Fabbri, Milano, pp. 57-68.

1996

G. BERGHAUS, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Berghahn Books, Providence-Oxford.

G. BELTRAMI, S. FORNASIR, a cura di, *Gorizia le manifestazioni del Marzo 1946. Cinquant'anni dopo*, Comitato celebrativo, Gorizia.

1997

I. MISLEJ, *Arte e politica: gli artisti "alloglotti" nella Venezia Giulia fra le due guerre*, in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-1 giugno, Skira, Milano, pp. 81-90.

P. ZILLER, *La Venezia Giulia dalla dissoluzione dell'Austria-Ungheria al Regno d'Italia*, in *Friuli e Venezia Giulia. Storia del '900*, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia, pp. 161-182.

1998

F. DE VECCHI, *Composizione I*, in Trieste 1998, p. 263.

1999

D. DE ANGELIS, *Il Sindacato Belle Arti*, Gruppo88 Edizioni, Nettuno (Roma).

2000

A. DELNERI, *Note sulla vita culturale a Gorizia tra le due guerre*, in Gorizia 2000, pp. 10-12.

V. GRANSINIGH (a), *Avanguardia, tradizione, modernità negli anni tra le due guerre a Gorizia. Appunti di gusto, critica e collezionismo*, in Gorizia 2000, p. 36-40.

V. GRANSINIGH (b), *schede*, in Gorizia 2000.

F. MARRI (a), *Avanguardia, ossigeno per le nostre menti. Le arti figurative e i movimenti d'avanguardia nella Gorizia degli anni venti*, in Gorizia 2000, pp. 13-22.

F. MARRI (b), *schede*, in Gorizia 2000.

I. MISLEJ, *Riscontri sloveni alle vicende artistiche del goriziano*, in Gorizia 2000, pp. 41-47.

A. NEGRI, *Pittori del Novecento in Friuli-Venezia Giulia*, Magnus, Udine.

I. REALE, *Dall'internazionale degli artisti di genio all'italianità del novecento: arte a Gorizia tra le due guerre*, in Gorizia 2000, pp. 23-35.

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna.

2001

L. DAMIANI, *Friuli Venezia Giulia*.

L'arte del Novecento, Biblioteca dell'immagine, Pordenone, p. 57.

A. DELNERI, *Cutter*, Gorizia 2001, p. 22.

M. DURANTI, *Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in Roma 2001, pp. 213-221.

G. MELLINATO, *Crescita senza sviluppo. L'economia marittima della Venezia Giulia tra Impero asburgico ed autarchia (1914-1936)*, Consorzio culturale del monfalconese, Gorizia.

I. REALE, *Serate futuriste a Udine*, in Udine 2001, pp. 75-83.

G. TOMASELLA, *Le Biennali di guerra*, Il Poligrafo, Padova.

2002

C. D'AGOSTINO, *C'era una volta un campo di volo. Storia dell'aeroporto di Gorizia*, Vittorelli edizioni, Gorizia.

N. ZAR, *Giorgio Carmelich*, Fondazione CRTrieste, Trieste.

2003

S. GREGORAT, *Pittura aeropittura futurista a Trieste: la mostra del 1931*, in Trieste 2003, pp. 24-31.

M. MASAU DAN, *Breve storia del futurismo giuliano. Crali aeropittore*, in Trieste 2003, pp. 8-22.

P. NICOLOSO, *Mussolini nella Venezia Giulia: indirizzi totalitari a architettura per il fascismo*, in *Torviscosa: esemplarità di un progetto*, Forum, Udine, pp. 13-26.

2004

Le Ali del Littorio - Piccola Storia dell'Aviazione Civile Italiana, Grafica Bierre, Milano.

N. BRESSAN, *Cap de la Chèvre in Bretagne*, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. MASAU DAN, Terra Ferma, Vicenza, p. 248.

N. COLOMBO, *Il sistema dell'arte a Milano 1930-40. Pubblico e privato in Milano anni trenta. L'arte e la città*, catalogo della mostra a cura di E. PONTIGGIA, N. COLOMBO, Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004-27 febbraio 2005, Mazzotta, Milano, pp. 39-65.

2005

G. ALEGI, *Aeronautica, in Dizionario del Fascismo, I*, a cura di S. Luzzatto, V. de Grazia, Einaudi, Torino, pp. 10-15.

L. BENTIVOGLIO, *Danza e futurismo in Italia (1913-1933)*, in Rovereto 2005, pp. 139-145.

M. DI GIOVANNI, *L'aviazione e i miti del fascismo*, in *L'aeronautica italiana*, a cura di P. Ferrari, Franco Angeli, Milano, pp. 203-228.

G. GARELLO, *L'aviazione civile fra le due guerre mondiali*, in *L'aeronautica italiana*, a cura di P. Ferrari, Franco Angeli, Milano, pp. 69-80.

G. SCOMERSI, *Idroscalo, in Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, a cura di P. Nicoloso, F. Rovello, MGS Press, Trieste, pp. 153-154.

2006

M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le*

Biennali di Antonio Mariani, Forum, Udine.

L. NUOVO, *Manlio Malabotta critico figurativo*, Società di Minerva, Trieste.

A.M. VINCI, *1925-1943. Il regime fascista*, Istituto Friulano per la Storia del Movimento di Liberazione, Udine.

2007

M. CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, Il Mulino, Bologna.

C. D'AGOSTINO, M. TOMARCHIO, *La prima compagnia aerea commerciale italiana*, Aviani & Aviani editori, Udine.

A. DELNERI, *schede*, in *La pinacoteca dei musei provinciali di Gorizia*, a cura di A. DELNERI, R. SGUBIN, Terraferma, Vicenza.

A. DEL PUPO, *Una controversa modernità. Origine e destino delle Sale Pocarini*, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, a cura di A. DELNERI, R. SGUBIN, Terraferma, Vicenza, pp. 30-37.

V. GRANSINIGH, *schede*, in *La pinacoteca dei musei provinciali di Gorizia*, a cura di A. DELNERI, R. SGUBIN, Terraferma, Vicenza.

2008

Fondo Tullio Crali, Inventario, a cura di M. DUCI, Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto-Nicolodi, Rovereto.

G. BONASEGALE, *Il governatorato di Roma lesina gli acquisti*, in G. AGNESE et al., *I futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano, pp. 73-85.

E. CRISPOLTI, *Precedenti, corrispondenze, evoluzione*, in G. AGNESE et al., *I futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano, pp. 15-36.

G. LISTA, *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

G. MELLINATO, a cura di, *Cosulich. Dinastia adriatica*, catalogo della mostra, Trieste, Civico Museo del mare, 4 ottobre-1 febbraio 2009, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano).

M. VERGINELLA, *Il confine degli altri. La questione giuliana e la memoria slovena*, Donzelli, Roma.

2009

A. DELNERI (a), *schede*, in Gorizia 2009a.

A. DELNERI (b), *schede*, in Gorizia 2009b.

A. DELNERI (c), *Sofronio Pocarini, poeta, scrittore, animatore culturale e le Esposizioni goriziane negli Anni Venti*, in Gorizia 2009b, pp. 323-334.

MARINO DE GRASSI, *F. T. Marinetti e il Futurismo giuliano, vicende, riviste e libri di un'avanguardia di frontiera 1908-1929*, Gorizia 2009 b, pp. 269-301.

MASSIMO DE GRASSI, *Gorizia anni Trenta: tra avanguardia e disincanto*, in Gorizia 2009a, pp. 91-116.

L.F. GARAVAGLIA, *Il futurismo e la moda*, excelsior 1881, Milano.

A. MARTINA, *Un palco futurista per la visita di Mussolini a Monfalcone*, in Gorizia 2009c, pp. 73-74.

I. MISLEJ, *Veno Pilon, Ritratto di Pablo Picasso*, in Gorizia 2009b, p. 394.

G. LISTA (a), *Gli anni trenta: l'aeropittura*, in Milano 2009, pp. 237-271.

G. LISTA (b), *schede*, in Milano 2009.

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

I. REALE (a), *Gorizia-Udine nel segno del futurismo*, in Gorizia 2009b, pp. 399-405.

I. REALE (b), *schede*, in Gorizia 2009a.

M. SCUDIERO, *Tullio Crali. Pittore, aeropittore, aeropoeta, polemista. Ritratto sintetico di un futurista eccentrico*, in Gorizia 2009a, pp. 49-72.

R. WÖRSDÖRFER, *Il confine orientale. Italia e Jugoslavia dal 1919 al 1955*, Il Mulino, Bologna.

2010

Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni, a cura di E. CRISPOLTI, De Luca, Roma

Tullio Crali. Donazioni e acquisizioni del Mart, a cura di N. BOSCHIERO, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano).

E. LEHMANN, *Le ali del potere. La propaganda aeronautica nell'Italia fascista*, UTET, Torino.

P. PASTRES, *Arte in Friuli dall'Ottocento al Novecento*, Società Filologica Friulana, Udine.

2011

M. CIOLI, *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.

A. CUKA, *Il movimento futurista giuliano: considerazioni sul percorso storiografico di documentazione degli anni venti e trenta*, tesi di laurea, relatore V. STRUKELJ, correlatore P. SACCHINI, Università di Parma.

A. QUINZI (a), *Cenisi (Česnik) Raoul*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 3. L'età contemporanea*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, G. BERGAMINI, Forum, Udine, pp. 870-871.

A. QUINZI (b), *Cossar (Cossaro) Bruno Ernesto*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 3. L'età contemporanea*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, G. BERGAMINI, Forum, Udine, p. 1067.

A. QUINZI (c), *Saksida Rudolf*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 3. L'età contemporanea*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, G. BERGAMINI, Forum, Udine, p. 3047.

S. TAVANO, *Antonio Morassi*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 3. L'età contemporanea*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, G. BERGAMINI, Forum, Udine, pp. 2359-2383.

A.M. VINCI, *Sentinelle della patria. Il fascismo al confine orientale 1918-1941*, Editori Laterza, Roma-Bari.

2012

A. DEL PUPPO, *Modernità e nazione. Temi di*

ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento, Quodlibet, Macerata.

M. DE SABBATA (a), *Duilio Corompai e le opere di soggetto religioso*, in *Duilio Corompai (Korompay) 1876-1952*, a cura di V. GRANSINGH, ZeL Edizioni, Treviso, pp. 31-53.

M. DE SABBATA (b), *Mostre d'arte a Milano negli anni venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali*, Allemandi, Torino.

M. GARDONIO, a cura di, *La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste*, CRTrieste, Trieste.

C. SALARIS, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, Fondazione Echaurren Salaris-Gli Ori, Roma-Pistoia.

S. TAVANO, *Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia*, in S. FERRARI, *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti di convegno, Forum, Udine, pp. 199-220.

S. VACCA, *Vite orizzontale*, in Firenze 2012, p. 139.

2013

R. CURCI, *La provincia che guardava al mondo*, in Gorizia 2013, pp. 11-32.

A. DELNERI, *Omaggio a Tullio Crali*, in Gorizia 2013, pp. 141-153.

G. LISTA, *L'aeropittura prospettica e mistica di Tullio Crali*, in Civitanova Marche 2013, pp. 17-33.

E. LUCCHESI, *Malabotta e l'arte triestina, dalla critica al collezionismo*, in *Manlio Malabotta e le arti. De Pisis, Martini, Morandi e i grandi maestri triestini*, catalogo della mostra, Trieste, Magazzino delle Idee, 8 dicembre 2013-2 marzo 2014, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), pp. 38-45.

M. MARGOZZI, *Lo sport nell'arte degli anni trenta*, in Forlì 2013, pp. 81-89.

G. PICCO, *nota*, in Civitanova Marche 2013, pp. 144-145.

C. SARTORI, a cura di, *Qui per me ora blu: una vita per la poesia, 1910-2000. Gian Giacomo Menon*, Kappa Vu, Udine.

A. VILLARI, *Immagine e comunicazione del fascismo: il dibattito sulla pubblicità e l'arte "novissima" del manifesto*, in Forlì 2013, pp. 91-105.

2015

F. ESPOSITO, *Fascism, Aviation and Mythical Modernity*, Palgrave MacMillan, New York.

E. IALONGO, *Filippo Tommaso Marinetti. The artist and his politics*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (NJ).

G. GIORGI, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, tutor A. Del Puppo, Università degli Studi di Udine.

2016

C. ADAMS, *L'aeropittura di guerra futurista. Un'altra prospettiva in Visualizzare la guerra*, a cura di M.G. DI MONTE, G. PIERI, S. STORCHI, Mimesis, Milano-Udine, pp. 81-98.

A. CIBIN, *I futuristi alle Esposizioni Biennale Internazionali d'Arte di Venezia (1926-1942)*, tesi di dottorato, relatore G. DAL CANTON, correlatore G. TOMASELLA, Università degli Studi di Padova, 2016.

C. D'AGOSTINO, R. ROMANO, *La nascita dell'aviazione civile e la S.I.S.A., in Idrovolanti. L'epopea dei Cant tra le due guerre*, a cura di S. OGNIBENE, Cromed, Sarzana (La Spezia), pp. 70-77.

C. D'AGOSTINO, R. ROMANO, *Raffale Conflenti e i Cant, in Idrovolanti. L'epopea dei Cant tra le due guerre*, a cura di S. OGNIBENE, Cromed, Sarzana (La Spezia), pp. 58-67.

C. GOMISCEK, *Fulvio Monai: uomo e artista nel secondo Novecento goriziano*, tesi di laurea magistrale, relatore A. DEL PUPPO, Università degli Studi di Udine.

O. LANZARINI, *«Arte al servizio di un'idea». Il ruolo dell'«Esposizione dell'Aeronautica italiana» (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico*, in *«Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage»*, n. 14, pp. 739-786.

C. REBESCHINI, *Tullio Crali*, in Rovereto 2016, pp. 30-39.

2017

A. MADESANI, *La Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, Gallerie Maspes, Milano.

2018

M. DE SABBATA, *Prima che si apra il paracadute*, in Casa Cavazzini. *Le collezioni del Museo d'arte moderna e contemporanea*, a cura di A. DE PUPPO, V. GRANSINIGH, Forum, Udine, p. 87.

P. NICOLOSO, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Gaspari, Udine.

2019

R. CRESTI, *Piani di volo. Tullio Crali e il Futurismo*, in Monfalcone 2019, pp. 65-81.

MARINO DE GRASSI, *1929. Sorge l'astro Tullio Crali*, in Monfalcone 2019, pp. 37-64.

Indice dei nomi

L'indice comprende tutti i nomi citati nei testi, note escluse. Il nome Tullio Crali non è incluso nell'indice.

A

Acquaviva Giovanni 226–227
Aldrin Buzz 87, 170
Ambrosi Alfredo Gauro 47, 134, 142, 208, 217, 226
Andreoni Cesare 217, 226
Armstrong Neil 87, 170
Aschieri Bruno 222
Azari Fedele 43, 215–216, 226

B

Bachelard Gaston 231
Balbo Italo 8, 59–65, 207–208
Baldessari Roberto 43
Balla Giacomo 5, 43, 44, 60, 96, 100–101, 116, 141, 172, 200, 209, 214–217, 232
Baraghini Marcello 172
Barbaro Antonio 162, 223
Baresi Silvano 136
Barich Silvano *vedi* Baresi Silvano
Bartoletti Basilio 128
Battig Rodolfo *detto* Melius 20, 199
Baudelaire Charles 37, 71–72, 130, 200
Benedetta *vedi* Marinetti Benedetta
Bestetti Angelo 76, 138
Blotto Baldo Bruno 76, 134, 144
Boccioni Umberto 19, 36, 49, 53, 55, 84, 96, 110, 118, 122,

128, 164, 172, 190, 199–200, 206, 207, 209, 212, 214–218, 224, 226, 230, 232
Bolaffio Vittorio 2, 22–23
Bonzani Alberto 60
Borgese Leonardo 215
Botto Ernesto 68, 89, 138, 142, 174, 194, 200–201, 227
Bragaglia Anton Giulio 200, 214
Braque Georges 156, 229
Brass Italo 23
Burrasca 116
Buzzi Paolo 112, 200, 211

C

Calvesi Maurizio 118, 130, 160, 214, 231
Cambellotti Duilio 229
Campanelli Ernesto 60
Campigli Massimo 202
Cangiullo Francesco 199, 227
Carà Ugo 31
Ciargo Giovanni 21–25, 180, 182
Carmelich Giorgio 2, 21, 23, 124, 178, 180, 182, 184
Carmina Guarino 116
Carrà Carlo 211, 216
Carus Carl Gustav 134
Casasola Angelo 200
Casavola Franco 21
Caviglioni Angelo 217, 226
Cederna Camilla 164, 166, 230
Cenisi Raoul 35–36, 130, 136, 150, 192, 200
Censi Giannina 31, 116, 118, 222
Ciargo Giovanni 21, 25, 180, 182

Claricini Dornpacher Leopoldo 146
Colombo Luigi *detto* Fillia 8, 45, 47, 49, 54, 199, 208, 216–217, 226
Conflenti Raffaele 64
Corona Vittorio 43, 55, 152
Corra Bruno *vedi* Ginanni Corradini Bruno
Cossar Bruno Ernesto *detto* Cossaro 96, 192
Cossar Giovanni 19
Cossar Italo 199
Cossar Ranieri Mario 75, 186
Cossaro *vedi* Cossar Bruno Ernesto
Costantini Vincenzo 83, 156, 228
Cosulich Alberto 62
Cosulich Oscar 62
Cosulich famiglia 62–64
Crali Gilberto 19, 199
Crali Massimo 84, 160, 201
Cristofori Alberto 115, 147
Cuzzi Umberto 25, 96

Č

Čargo Ivan *vedi* Ciargo Giovanni
Černigoj Avgust 24, 96, 178, 184
Česnik Raoul *vedi* Cenisi Raoul

D

D'Annunzio Gabriele 20, 66, 199
Daneo Romeo 152
De Benedetti Alessandro 74
de Chirico Giorgio 33, 101
de Finetti Gino 20,

22–23, 199
De Giorgio Quirino 109, 222, 235, 246
De Grassi Marino 116, 152
De Maria Luciano 214
de Pinedo Francesco 60–61, 64
de Pisis Filippo 33, 101
de Tuoni Dario 188
Del Neri Edoardo 20, 22, 199
Del Prete Carlo 60
Del Puppo Alessandro 178, 182
Delaunay Robert 216
Delneri Annalia 96, 104, 124, 152, 178, 180, 182, 194
Depero Fortunato 96, 122, 124, 184, 200, 209, 211, 214, 216–217, 230
Derain André 188
Di Bosso Renato *vedi* Righini Renato
Diulghero Nikolay 49, 170, 217
Dolfi Emilio 21, 184
Dorfles Gillo 85, 106, 166
Dormal Carlo Maria 31
Dottori Gerardo 32–33, 43–47, 54, 208, 216–217, 222, 226, 230

E

Egorova Ljubov 116
El Lisitckij *vedi* Lisickij Lazar' Markovič
Escodamè *vedi* Leskovic Michele
Exter Alexandra 120

F

Fabiani Max 25, 223, 246
Falchetto Magda 226
Fani Ciotti Vincenzo *detto* Volt 120

Farfa *vedi* Tommassini Osvaldo
Farinacci Roberto 73
Fattorello Luigi 190
Feininger Lyonel 180
Ferrarin Arturo 60
Ferretti Lando 128
Fillia *vedi* Colombo Luigi
Flammarion Camille 66
Fontana Lucio 85, 166
Forlin Corrado 73, 132, 226
Friedrich Caspar 134, 231

G

Gardonio Matteo 140, 156
Gehry Frank 89
Gellaia Gisella 19, 199
Ginanni Corradini Bruno *detto* Corra Bruno 214
Giuntini Aldo 15–16, 142, 201
Gorše France 25, 199
Gransinigh Vania 152, 182, 184, 186, 188
Guerreschi Giuseppe 130, 233
Guttuso Renato 74–75

H

Hadid Zaha 174
Hokusai Katsusuka 85, 234
Hugo Victor 164

I

Intaglietta Michele 60
Interlandi Telesio 73
Ivanoff Jules 21
Ivanova Elena 21

J

Jablowsky Nino 21
Jannelli Guglielmo 199
Jeanneret-Gris

Charles-Édouard
detto Le Corbusier
66, 199

K

Kandinskij Vasilij 178
Klimt Gustav 229
Klinger Umberto 65–
68, 132, 200
Kogoj Marij 21
Korompay Giovanni
43, 226
Lah Zorko 178
Lang Fritz 140

L

Le Corbusier *vedi*
Jeanneret-Gris
Charles-Édouard
Leskovic Michele *detto*
Escodamè 190
Lindbergh Charles 66,
199
Lisickij Lazar'
Markovič *detto* El
Lisickij 178
Lista Giovanni 78, 110,
112, 126, 134, 138,
150, 162–164, 166,
170, 174
Lupieri Maria 31

M

Magda *vedi* Falchetto
Magda
Malabotta Manlio 33,
100–101, 104, 106
Maldini Sergio 15–17,
142
Maraini Antonio 74
Marasco Antonio 41–
43, 200, 216
Mascherini Marcello
12, 141, 156, 172
Marchi Virgilio 200
Marchiori Giuseppe
72, 85, 166, 234
Marin Biagio 152
Marinetti Benedetta
44, 47, 116, 201, 208,
226
Marinetti Filippo
Tommaso 8, 13,
15–17, 19–21, 26–32,
35, 41–45, 52, 54,
59, 66, 71–78,
81–82, 89, 112, 116,
122, 130, 132, 134,
138, 141–142, 144,
150, 172, 182, 186,
190, 199–201, 206,
209–211, 213–217,
223–227, 230
Marinotti Franco 75
Marri Franca 180, 186,
192
Martelli Umberto 29
Marussig Pietro 2, 33,

101
Massai Mario 60
Matisse Henri 188
Mazzoni Angiolo 115
Melius *vedi* Battig
Rodolfo
Menon Gian Giacomo
20, 29, 98, 108, 182,
199, 203
Mesesnel France 24
Mestrovich Ivan 25
Metzinger Jean 180
Michahelles Ernesto
detto Thajaht 208
Miletti Vladimiro 128
Modigliani Amedeo 188
Moholy Nagy Lászlo
178
Monachesi Sante 47
Monai Fulvio 82–83,
154, 227
Morassi Antonio 21–24,
180, 182
Morassi Luisa 33–34,
104, 152
Munari Bruno 85, 148,
166, 217
Mussolini Benito 8, 36,
43, 59–61, 63–65, 74,
77, 136, 150, 180,
208, 227

N

Nebbia Ugo 74, 98, 203
Nichetti Maffeo 132
Nosari Adone 60
Nuovo Lorenzo 101

O

Oriani Pippo 48–49,
217

P

Pagano Giuseppe 141
Paladini Vinicio 101, 207
Palazzeschi Aldo 19,
199
Palazzoli Peppino 217
Pannaggi Ivo 96, 101,
216
Papini Roberto 19, 199
Paresce Renato 156,
229
Passamani Bruno 116,
118, 168, 170, 178,
194, 214
Passoni Franco 126,
170, 214, 217
Pejrone Giovanni 73,
134
Peruzzi Osvaldo 45, 47,
217, 226
Pesaro Lino 30, 44,
50–53, 59, 104, 112,
190, 200
Piacentini Marcello 141
Pica Agnoldomenico
83, 156, 228

Picasso Pablo 178, 188,
215
Piccinato Luigi 141
Picco Giovanni 146
Pillon Venceslav *vedi*
Pilon
Pilon Veno 21–26, 35,
96, 180, 182, 188
Pocarini Sofronio 7,
19–26, 29–35, 96, 99,
104, 178, 180, 182,
184, 186, 192, 199,
222
Pollack Riccardo 63
Ponti Gio 104, 214
Prampolini Enrico 8,
19, 21, 31–33, 36, 43,
45, 48–50, 54–55, 73,
84, 96, 101, 108–110,
112, 116, 118, 122,
132, 156, 160, 164,
172, 184, 186,
199–200, 207–209,
212, 216–217, 222,
226–227
Preziosi Giovanni 73

Q

Quadrone Ernesto 60
Quilici Nello 60

R

Radice Mario 77, 226
Reale Isabella 126, 190
Rebeschini Claudio 89,
114, 172, 174
Rho Manlio 77, 226
Righi Federico 122, 158
Righini Renato *detto* Di
Bosso Renato 116,
120, 142, 170, 208,
217, 226–227
Rodčenko Aleksandr
190
Rossi Ettore 138, 141,
184, 232
Rosso Mino 184, 188,
190, 208, 227
Russolo Luigi 19, 199–
200, 211, 214–216

S

Saksida Rudolf 194,
201
Saladin Paolo Alcide
217, 226
Saliotti Alberto 33, 101
Sambo Edgardo 2, 25
Sansoni Guglielmo
detto Tato 43, 45, 47,
73, 77, 132, 200, 208,
216–217
Sant'Elia Antonio
33–34, 98, 114–115,
140, 206–207, 214,
222–223, 226
Sanzin Bruno 8, 29–32,
41, 104, 106, 116,

221
Sardi Giuseppe 162
Sarfatti Margherita 51
Sartori Mario 82, 154
Savelli Ada 84, 164, 201
Scurto Ignazio 120
Seculin Bruno 36, 130,
136
Settimelli Emilio 41,
214
Severini Gino 118, 156,
202, 216, 229–230
Silvestri Rocco 78
Sironi Mario 33, 53,
101, 216
Siviero Albino *detto*
Verossi 217
Slataper Nerina 199
Slataper Scipio 122,
126, 199, 224
Soffici Ardengo 19, 25,
144, 172, 178, 199,
211, 216
Somenzi Mino 42, 45,
200, 210
Sonzogno Riccardo 130
Spacal Lojze 194
Spazzapan Luigi 21–25,
124, 180, 182, 188
Stepančić Eduard 178
Stoppani Mario 67
Sturani Enrico 172

Š

Špazapan Lojze *vedi*
Spazzapan Luigi

T

Tato *vedi* Sansoni
Guglielmo
Thajaht *vedi*
Michahelles Ernesto
Tommassini Vittorio
Osvaldo *detto* Farfa
199, 227
Toninelli Romeo 164,
202
Tosi Arturo 33, 101
Tozzi Mario 156, 229
Trevisan Bruno 21

U

Utrillo Maurice 101

V

Verdone Mario 214
Verossi *vedi* Siviero
Albino
Vietti Luigi 141
Volpi Giuseppe 76, 148
Volt *vedi* Fani Ciotti
Voltolina Nello 47
Vucetich Mario 20, 182

W

Wagner Otto Koloman
207
Wildt Adolfo 207
Wolfson Mitchell 150

Z

Zadkine Ossip 164, 202

Zauli Bruno 128

Zervos Christian 214

