



**GIACOMO
BALLA**

**DAL FUTURISMO ASTRATTO
AL FUTURISMO ICONICO**

FABIO BENZI

Giacomo Balla

Dal futurismo astratto al futurismo iconico



PALOMBI EDITORI

© 2019

Tutti i diritti spettano a
Diano Libri srl
Via Pietro Giardini, 186
41124 Modena
www.palombieditori.it

Progettazione, realizzazione grafica e
assistenza redazionale
a cura della Casa Editrice

Nessuna parte di questa pubblicazione
può essere memorizzata,
fotografata o comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni

Fondazione Elena e Claudio Cerasi

Presidente

Claudio Cerasi

Vicepresidente

Elena Testa Cerasi

Consiglio d'amministrazione

Flaminia Cerasi, Alessandra Cerasi,

Emiliano Cerasi

ISBN 978-88-6060-843-7

Società Cooperativa Culture

Presidente

Giovanna Barni

Direttore generale

Letizia Casuccio

Direttore amministrativo

Ugo D'Antonio

CoopCulture per Palazzo Merulana

Responsabile di progetto

Paola Centanni

Segreteria di produzione e Comunicazione

Giulia Tucci

Comitato scientifico

Fabio Benzi, Francesco Cochetti,

Monique Veaute

Attività culturali

Andrea Valeri

Ufficio Mostre e Didattica

Serenella Di Marco

Progettazione Grafica

Debora Giulia Laufer

www.palazzomerulana.it [info@](mailto:info@palazzomerulana.it)

palazzomerulana.it



L'ultimo Balla.

*Tra rinnovamento del futurismo,
figurazione moderna e immagini di massa*

Fabio Benzi

L'ultimo periodo di Balla, quello chiamato per così dire post-futurista o figurativo, non ha mai goduto di uno studio approfondito sulla sua natura e, soprattutto, sulle sue dinamiche estetiche, sul significato profondo che riveste nell'ottica dell'ultimo futurismo e della conseguente uscita del movimento dell'artista. In definitiva non si è mai fatta sufficiente luce sulle intenzioni linguistiche ed estetiche che hanno diretto l'artista nell'elaborazione e messa a punto della sua ultima avventura.

Il primo tentativo di indagare più a fondo ciò che non fu un banale atto conservatore, ma inizialmente rappresentò un vertiginoso e forse velleitario tentativo di rinnovare il futurismo in maniera radicale (che poi cadendo nel vuoto, o quasi, lo portò a ritirarsi su posizioni ormai isolate e persino oltranziste), lo proposi molti anni fa¹. Ma come per altri grandi artisti italiani (de Chirico *in primis*), la resistenza della critica italiana a uscire da *cliché* datati e ideologicamente connotati nell'interpretazione di atti e posizioni artistiche eccentriche, che apparentemente esulavano dalla canonica traccia avanguardista, è sempre stata molto forte, sicché non si sono avuti molti ulteriori approfondimenti su questo tema².

NELLA PAGINA
ACCANTO:

Fig. 1 - Giacomo Balla con la figlia Luce in abiti futuristi davanti al dipinto *Celeste metallico aeroplano*, 1931 c.

¹ Giacomo Balla. *La collezione Biagiotti-Cigna*, cat. mostra a cura di F. Benzi, Mosca, Museo Puschkin, 1996, poi Roma, Chiostro del Bramante 1998.

² Cfr. Id., *Giacomo Balla. Genio Futurista*, Milano 2007, pp. 246-259; vedi anche *Balla dipinse. Paesaggi e figure 1907-1956*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Roma, Aleandri Arte Moderna, 2017.

Certo, va detto, la posizione realmente conservatrice delle figlie, che ne amministrarono l'eredità non solo delle opere, ma anche morale e intellettuale, ha grandemente influito sul restringimento del campo interpretativo di questo difficile e complesso, per molti versi introverso, periodo dell'arte di Balla. Ma ciò non è ovviamente una ragione per non tentarne una rilettura più veridica e filologicamente consona alle reali intenzioni dell'artista; anzi, semmai rappresenta uno sprone ulteriore per delineare a tutto tondo una delle maggiori personalità artistiche del Novecento.

Sinceramente l'idea che artisti sommi si rimbecilliscano improvvisamente (come è stato detto di de Chirico e Balla), e che ciò avvenga solo in Italia per giunta (mentre per artisti che ebbero altrettanto radicali e controversi mutamenti, come Dix, Picabia o Malevič, si è sempre cercato di individuare ragioni giustamente ponderate, estetiche e ideologiche), non mi ha mai convinto, anzi. Per cui procediamo ancora una volta ad approfondire questa estrema svolta artistica di Balla, supportati dalla presente mostra, ricca di suggestioni e di opere che spiegano tutte le flessioni di studio, di sperimentazione e di realizzazione definitiva che l'artista imprime alle sue meditazioni estetiche.

Grande personaggio iconico del futurismo, al torno tra gli anni Venti e Trenta Balla si ritira progressivamente in una solitaria meditazione. Un elemento assai poco indagato della vicenda dell'artista, nonostante l'evidente portata ideologica, riguarda proprio le modalità del suo distacco dal futurismo. In questo senso né tempi né modi sono perfettamente chiari. È estremamente curioso che un passaggio così importante sia fino a oggi sostanzialmente sfuggito all'analisi critica, ma ciò non è privo di motivazioni: Balla stesso non esprime chiaramente questo passaggio se non con uno scritto del 1937, pubblicato su "Perseo"³, una rivista fortemente conservatrice e reazionaria rispetto alla "modernità" artistica, nel quale egli afferma la sua ormai totale estraneità ai percorsi dei futuristi, "da vari anni".

³ *Futuristi e futuristi – Una lettera di Giacomo Balla*, in "Perseo", a. IV, n.3, 1 febbraio.

Un primo momento di frizione con il futurismo deve in effetti esser derivato dall'uscita del *Manifesto dell'Arte Sacra Futurista*, del 1931⁴, firmato da Marinetti in collaborazione con Fillia⁵: tuttavia esso rimase per qualche tempo marginale nelle dinamiche del movimento, e la prima intestazione di "arte sacra" in mostre futuriste si registra, in realtà in maniera inizialmente sporadica e in collocazione sostanzialmente "periferica", alla fine del 1931 (Fiera Campionaria di Padova, *Esposizione Internazionale d'Arte Sacra Cristiana Moderna*, 1931-1932), per poi mostrarsi con continuità e determinazione maggiori alla fine del 1932 e all'inizio del 1933 (*Aeropittura – Arte Sacra Futuriste*, Casa d'Arte La Spezia, 28 novembre - dicembre 1932 e nuovamente dal 12 gennaio al febbraio 1933 con una sala espressamente dedicata all'interno della mostra futurista di Palazzo Feroni a Firenze).

Il ricordo della prima frattura con i futuristi e in particolare con Marinetti è nelle memorie di Elica Balla: "[...] quando si volle fare, per partecipare alle mostre ufficiali, la pittura coloniale futurista o l'arte sacra futurista, ecc. ecc., mio padre scrisse una lettera a Marinetti in cui si rivela lo sdegno e la ribellione per tale adeguamento del futurismo a ciò che non era conforme alle sue idealità. Quella lettera furiosa è rimasta fra le carte di mio padre e non credo che quella spedita a Marinetti come questa scritta in un momento di sdegno, inoltre quando Marinetti venne per proporre a mio padre di fare dei quadri di arte sacra per la prossima 'Mostra di Arte Sacra', dove egli aveva ottenuto una sala per i futuristi, mio padre ebbe con lui una violenta discussione. In quella lettera l'artista [scrive] '[...] non faccio mistificazioni come l'arte sacra futurista – Il futurismo, per me, è sincerità, avvenire']"⁶.

A ben vedere si tratta dell'inizio del lungo periodo corrispondente alla lenta uscita di Balla dal movimento: tra il

⁴ Pubblicato in "Gazzetta del Popolo", 23 giugno 1931.

⁵ Questa interpretazione mi fu data da Wladimiro Tulli, aeropittore futurista.

⁶ E. Balla, *Con Balla*, 1984, vol. II, Milano 1986, p.408.

giugno 1931, mese in cui uscì il *Manifesto dell'Arte Sacra Futurista*, e l'autunno seguente (quando Marinetti gli chiede probabilmente delle opere per la sala futurista di arte sacra alla Fiera Campionaria di Padova) va collocata la minuta di lettera a Marinetti ripotata sopra e si produsse la violenta e drastica discussione sopra citata. In effetti questa prima frattura pone le basi per la successiva e, in qualche modo, definitiva uscita dal futurismo nel 1933: che ci è attestata con una certa precisione cronologica da una lettura attenta e trasversale del settimanale "Futurismo", organo del movimento, incrociata con alcuni dati oggettivi.

Nel 1931 (1-10 febbraio), Balla partecipa con convinzione alla mostra di *Aeropittura* alla Camerata degli Artisti di Roma, con *Celeste metallico aeroplano*. Balla si fa fotografare davanti al quadro assieme alla figlia, indossando orgogliosamente abiti futuristi (figg. 1, 2). Poco dopo tale foto si colloca l'aspra discussione con Marinetti, ma la rottura come si diceva non è definitiva, anzi, interlocutoria. Nel marzo del 1932 Balla infatti continua a partecipare alla mostra futurista di *Aeropittura* alla Galerie La Renaissance di Parigi. Le mostre di "arte sacra", dopo la prima e marginale uscita di Padova, si interrompono infatti per tutto il 1932, fino alla fine di novembre. A questo punto, con le mostre della Spezia e di Firenze, dovette inasprirsi nuovamente la discussione, ma Marinetti cerca una tregua. Balla viene infatti interpellato nel febbraio 1933 dalla rivista "Futurismo" per un autorevole intervento sulla moda "futurfascista", e in quella sede gli viene dedicato un grande titolo: *Giacomo Balla approva il nostro manifesto e promette il modello futurista del cappello antigas*⁷. Da quel momento inizia sulla rivista, organo del movimento, una



Fig. 2 - G. Balla, *Celeste metallico aeroplano (Balbo e i trasvolatori italiani)*, 1931, olio su tavola, 280x150, Vigna di Valle (Bracciano), Museo Storico Aeronautica Militare

⁷ "Futurismo", II, 27, 12 marzo 1933.



Fig. 3 - Lo studio di Giacomo Balla, da "Futurismo", 19 marzo 1933

sostenuta campagna di "recupero" dell'artista, con un fitto calendario di interventi e citazioni: nel numero del 19 marzo⁸ compaiono due grandi foto (una dello studio di Balla (fig. 3), l'altra dell'artista davanti al *Ritratto della madre* (fig. 4), con lusinghiere didascalie), in quello del 26 marzo⁹ una grande tavola fuori testo con *Autocaffè*, quadro figurativo del 1928 (figg. 5, 6); poi ancora il 9 aprile¹⁰ un grande articolo di Francesco Saporì intitolato *L'arte del maestro Giacomo Balla* (tratto dalla "Gazzetta del Popolo" del 3 febbraio 1928, con quattro grandi foto), il 16 aprile¹¹ vengono pubblicate sei grandi foto di opere di Balla, e infine sui numeri del 23

⁸ Ivi, II, 28, 19 marzo 1933.

⁹ Ivi, II, 29, 26 marzo 1933.

¹⁰ Ivi, II, 31, 9 aprile 1933.

¹¹ Ivi, II, 32, 16 aprile 1933.

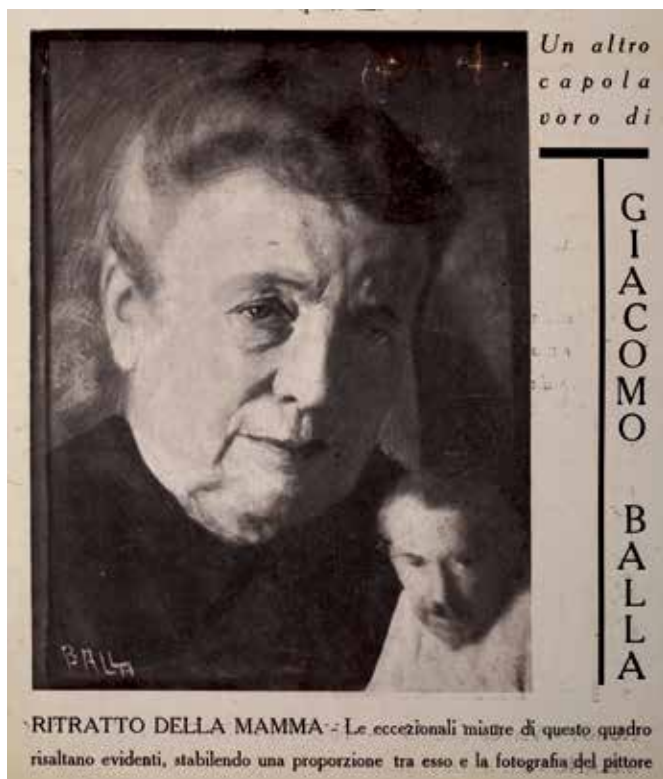


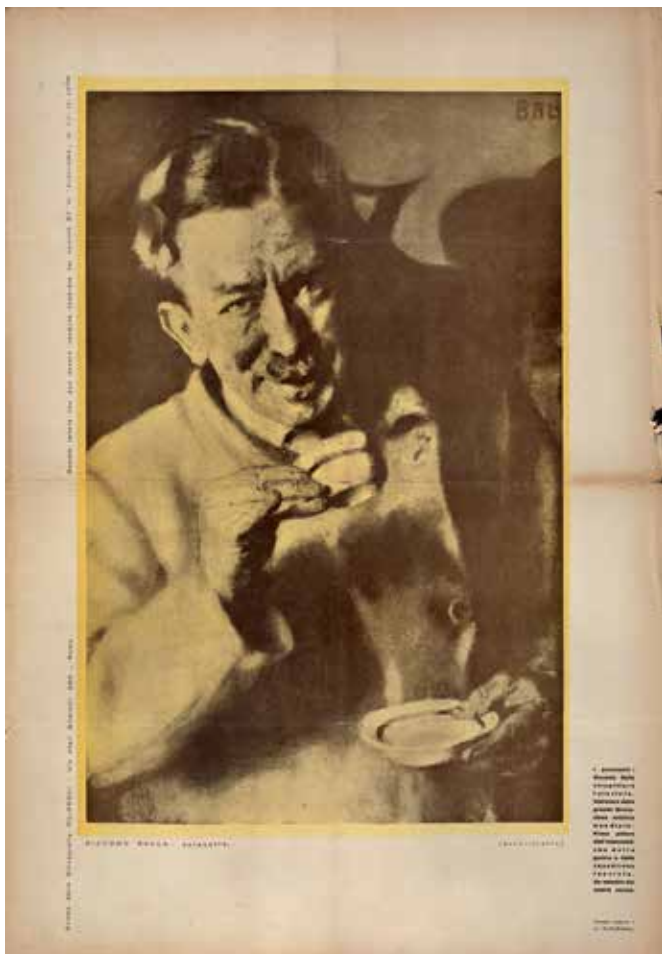
Fig. 4 - Giacomo Balla davanti al *Ritratto della madre*, da "Futurismo", 19 marzo 1933

e del 30 aprile¹² appare un importante articolo diviso in due parti di G. Jannelli intitolato *Futurballa*. Ma il recupero non dovette avere, in definitiva, l'effetto sperato. Nelle successive grandi mostre futuriste Balla non si presenta più: nella Grande Mostra Futurista di Mantova, annunciata nel maggio, tra le 250 opere e i 68 artisti espositori, il nome di Balla non compare; altrettanto avviene con la Prima Mostra Nazionale Futurista di Roma apertasi il 28 ottobre 1933. Tra aprile e maggio 1933 la rottura col futurismo, dunque, si doveva essere definitivamente consumata. Ad attestare la validità della griglia cronologica che abbiamo presentato, c'è un brano delle memorie di Elica Balla, che sostanzialmente la conferma¹³.

¹² Ivi, II, 33, 23 aprile 1933; Ivi, II, 34, 30 aprile 1933.

¹³ E. Balla, *cit.*, 1984, vol. III, p.18. Elica cita alcuni degli articoli su

Fig. 5 - *Autocaffè*,
tavola fuori testo,
da "Futurismo", 26
marzo 1933



Ma l'aspirazione futurista più intima del pittore, come vedremo, non doveva essere ancora completamente archiviata, anche se le modalità linguistiche mutano sostanzialmente. L'anticlericalismo di Balla, condiviso con quello esplicito degli esordi del movimento e con Marinetti stesso sino a poco

“Futurismo”, aggiungendone due su “Dinamo futurista” e “La nuova Italia”, sostenendo che dopo questi “si va gradatamente facendo silenzio intorno al fecondo operare dell'artista”. In realtà era un travagliato divorzio che si andava consumando.



Fig. 7 - G. Balla,
Valle Giulia, 1921,
olio su tela, cm
65x122, Roma, La
Galleria Nazionale

tempo prima, nonché la sua parallela adesione alla teosofia (che non poteva vedere di buon occhio l'avvicinamento al cattolicesimo romano), dovettero dunque, probabilmente, essere le ragioni scatenanti del distacco dal movimento, anche se non le sole. Infatti già da diverso tempo egli era orientato decisamente (anche se non esclusivamente) verso una pittura di singolare indagine della realtà, e stava progressivamente tralasciando i complessi stilemi astratto-futuristi elaborati nei primi vent'anni di partecipazione al movimento, che peraltro usava ancora per interventi decorativi o rari quadri, anche molto emblematici (*Celeste metallico aeroplano*, 1930).

Va difatti rimarcato che Balla, contemporaneamente al futurismo, praticava da molto tempo, seppure in modi inizialmente marginali, una pittura "realistica". Nonostante quanto affermato perentoriamente nel punto primo del *Manifesto del colore*, pubblicato nell'ottobre 1918 in seno al catalogo della mostra personale da Bragaglia, cioè che "Data l'esistenza fotografia e della cinematografia, la riproduzione pittorica del vero non interessa né può interessare più nessuno", l'artista esegue talvolta opere dal vero. Si tratta, in principio, di rari esempi, sempre legati a motivi famigliari: *Valle Giulia* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), del 1921 – ne esiste una versione del 1919 esposta nel 1928 – dove ritrae nella cornice di Villa Borghese le due figlie Luce ed Elica (fig. 7), o ancora *Veli rosa* (un ritratto di Luce) del 1922, ecc. Simili "deroghe" dal rigore astratto e avanguardista, legate per lo più a ritratti di famigliari e amici, erano frequenti negli artisti dell'epoca (da Picasso a Sironi, da Boccioni a Picabia), senza che ciò si debba forzatamente e banalmente interpretare

NELLA PAGINA
ACCANTO:

Fig. 6 - Prima pagina
di "Futurismo", 26
marzo 1933



come “problema di sdoppiamento di personalità”¹⁴ o anche come eventuale segnale di incipiente “ritorno all’ordine”¹⁵; entrambi decisamente estranei a Balla. Tuttavia anche motivi pratici si interposero nella realizzazione di tali studi realisti: dal giugno 1922 al giugno 1923 il barone Alberto Fassini lega Balla con un contratto per cui in cambio di una cifra mensile l’artista si sarebbe impegnato a eseguire per lui opere in cui “l’arte futuristica [...] deve rimanere assolutamente estranea”¹⁶; l’artista consegna in quel periodo dieci opere al committente, ma è evidente in tal caso che si tratta di una mera costrizione economica, cui Balla si adatta per superare

Fig. 8 - G. Balla, *Nel Patio (Luce tra i veli)*, 1926, olio su tela, cm 75x98, Guidonia, Fondazione Biagiotti Cigna

¹⁴ G. De Marchis, *Giacomo Balla. L’Aura Futurista*, Torino 1977, p. 77.

¹⁵ P. Rosazza Ferraris, in *La donazione Balla*, cat. mostra a cura di G. De Feo, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma 1988, p. 27.

¹⁶ E. Balla, *cit.*, 1984, vol. II, p.122.



Fig. 9 - G. Balla, *Autocaffè*, 1928, olio su tavola, cm 63,5x42,5, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 10 - G. Balla, *Autocaffè*, 1928, olio su tavola, cm 34x24, Collezione privata

un periodo in cui le opere futuriste decisamente non si vendevano (come sottolinea anche la figlia del pittore Elica¹⁷). È invece nella seconda metà degli anni Venti che tale sperimentazione trova un'adesione più convinta, uno studio sempre più stringente, che effettivamente sembra correre parallelo al futurismo senza tuttavia perdere il carattere di episodicità rispetto alla vigorosa e totalizzante pratica avanguardista. Alcune opere iniziano ad apparire più studiate e mature: da *Nel patio* (1926) (fig. 8), fino ad *Autocaffè* (1928, Firenze, Uffizi¹⁸) (figg. 9, 10), Balla studia un sistema del tutto nuovo di figurazione, che non ha alcun punto di

¹⁷ Vedi sempre Ead., cit., 1984, vol. II, p.122.

¹⁸ L'importanza data da Balla a questo dipinto è dimostrata anche dal fatto che egli ne eseguì un'altra versione, più piccola, inedita e presentata in mostra.

contatto con altre esperienze italiane o europee, ispirato in questo momento sia alle foto di Bragaglia (fig. 11) che – come vedremo meglio più avanti – alla fotografia di moda, all’immagine cinematografica e ai reportage dei rotocalchi. Fino al 1933 circa egli alterna dunque futurismo e figurazione, e ciò deve suggerire necessariamente un’interpretazione plausibile: interpretazione che certamente Balla doveva aver fornito a Marinetti e ai suoi compagni, visto che non solo continuano a comparire articoli su di lui sulla rivista “Futurismo” (organo ufficiale del movimento, dove è sempre menzionato come personaggio indiscusso e centrale nell’estetica futurista) almeno fino alla metà del 1933; ma in un numero di quell’anno¹⁹ compare come si è visto anche una grande tavola fuori testo, prima di una serie, riprodotte *Autocaffè*, un quadro assolutamente realista e fotografico. Il dipinto, del 1928, doveva in qualche modo esser ritenuto futurista per esser pubblicato con tanta enfasi sull’organo ufficiale del movimento: Balla – e Marinetti – dovevano considerare quell’immagine fotografica una sorta di possibile continuazione e rinnovamento del futurismo. E cosa di più moderno, infatti, di più in sintonia con la sensibilità “futurista” del mondo attuale, di quanto sia il cinema, la fotografia di moda e di attualità, che quotidianamente si sfoglia su riviste patinate, che è simultaneamente guardata e imitata da milioni di persone che costituiscono l’“avanguardia” del gusto (vero termine simultaneo di confronto della modernità), una sorta di immaginario di massa, di “avanguardia di massa”?

In effetti, uno scritto poco noto dell’artista, pubblicato nel 1930²⁰ e decisamente di impronta futurista (è firmato “Futurballa”), ci conferma questa lettura: “Come reazione il Cinema, pittura vivente, ha scavalcato i pittori (le folle sono attratte e lo dimostrano) e sullo schermo sono benissimo rappresentati il nostro Mussolini, Regnanti, Papa, personaggi autorevoli e stupendi quadri della vita mentre gli artisti

¹⁹ “Futurismo”, 26 marzo 1933.

²⁰ Futurballa, *Dipingendo*, in “L’Almanacco degli Artisti”, Roma 1930, pp. 108-109.

Fig. 11 -
A.G. Bragaglia,
*Ritratto di Bruno
Barilli*, 1922 c.,
Collezione F.B.



con tali soggetti hanno dato opere inferiori opportuniste antiartistiche [...] in conclusione: quale tecnica vogliono adoperare i signori artisti? [...] Bisogna finalmente sorpassare ogni mezzo rappresentativo tradizional[e], e il cinema-fotomeccanica, e con nuova sensibilità studiare veristicamente la realtà presente per poi creare concezioni che significano il periodo ascensionale dell'Italia rinnovata; avremo allora la grande opera storica indistruttibile. Di tale rinnovamento il Futurismo ne è il precursore”.

In questa medesima direzione anche Tato, che negli anni Venti era stato molto vicino a Balla, sembra seguire un'a-



naloga strada fotografica (“cinefotomeccanica”) come metafora di modernità (fig. 12), e certamente a Balla si ispira la sua versione realista dell’aeropittura, come quella di altri aeropittori: Tullio Crali (con cui Balla intratterrà relazioni fino al dopoguerra) (fig. 13), Renato di Bosso, ecc. Evidentemente il nuovo linguaggio (che per il vecchio maestro rappresentò successivamente una strada di uscita dal movimento) era stato apertamente discusso e accettato nell’alveo del movimento. In questo senso già da qualche tempo Balla aveva iniziato a presentare le sue opere “figurative” anche pubblicamente, e sempre con maggior peso, nella mostra personale alla Galleria del Dipinto a Roma

Fig. 12 - Tato,
*Sorvolando in
spirale il Colosseo
(Spiralata)*, 1930,
Collezione privata



Fig. 13 - T. Crali,
*Prima che si apra il
paracadute*, 1939,
olio su tavola,
cm 141x151,
Udine, Museo
d'Arte Moderna e
Contemporanea,
Casa Cavazzini

(giugno-luglio 1930) e in esposizioni di grande rilievo come la I Quadriennale del 1931. Alla personale del 1930 un testo di Marinetti, che lo presenta, nota che “Nessun pittore raggiunse mai la potenza d’osservazione degli occhi di Balla”, definendolo “massimo pittore d’oggi”, “dotato di una straordinaria abilità manuale allenatissima”; ma elude in parte l’aspetto di ripresa figurativa, concentrandosi sul futurismo canonico: tuttavia notando che “I delicatissimi chiaroscuri e le sapienti velature delle sue prime opere sono tuttora un mondo da esplorare”. Nella mostra erano esposti numerosi quadri figurativi recenti, come *Autocaffè*, *La fanciulla della seggiola*, ecc.



Due dipinti pressoché contemporanei, del 1926, ci danno la lettura di questa ambivalenza sperimentale: *Nel Patio* e *La Bionbruna* (fig. 14). Il primo rappresenta la figlia Luce nel patio moresco di villa Ambron, a Valle Giulia, dove Balla è ospite dopo che è costretto a lasciare la casa di via Paisiello, destinata alla demolizione. L'opera appare come una prima sperimentazione di iconografie ispirate non solo al cinema e alle sue dive, ma anche alle fotografie dell'epoca, che facevano largo uso di veli per schermare la luce artificiale dello studio e creare trasparenze soffuse. Queste foto ancora ispirate in certo modo al linguaggio "pittorista" che aveva dominato la fotografia d'avanguardia al torno del secolo, e che ancora ritroviamo in Gustavo Bonaventura, un fotografo che aveva avuto una breve parentesi

Fig. 14 - G. Balla,
La Bionbruna, 1926,
olio su tela, cm 90x100,
Roma, La Galleria
Nazionale



A SINISTRA:
Fig. 15 -
G. Bonaventura
(attribuito),
Ritratto di donna;
la foto si trova sul
retro di un'opera
futurista di G.
Balla (*Arredamento
azzurro*, c. 1918),
Collezione privata

A DESTRA:
Fig. 16 -
G. Bonaventura
(attribuito),
Ritratto di donna;
la foto si trova sul
retro di un'opera
futurista di G. Balla
(*Arredamento rosa*,
c. 1918), Guidonia,
Fondazione Biagiotti
Cigna

futurista in tangenza con i fratelli Bragaglia e con cui Balla era certamente in contatto (due scatti a lui attribuibili sono sul retro di tempere futuriste di Balla) (figg. 15, 16), sono alla base di queste flessioni pittoriche. In *Bionbruna*, il cui titolo allude alla volubilità della divistica signora rappresentata, nel dubbio capricciosamente “futurista” se tingersi i capelli di biondo o di bruno, immagine di una modernità quotidiana e se vogliamo sofisticata, in cui i vecchi stilemi di comportamento si piegano a novità estemporanee e ad effetto (non possiamo dimenticarci che Balla fu tra i più intimi amici, con Marinetti, della mitica marchesa Casati), vediamo invece la declinazione più esplicitamente futurista di *Nel patio*. Ventagli futuristi, raggi di luce intersecati prendono il posto, semanticamente, dei veli che modulano le luci di *Nel patio*.

Nonostante la sostanziale convivenza tra i due linguaggi paralleli ma sostanzialmente equivalenti nella ricerca di una modernità “alla moda” (fig. 17), intorno alla metà 1933 l'artista abbandona “quasi” definitivamente il futurismo “canonico” (salvo, come si diceva, per alcuni esercizi rigorosamente “decorativi” e di arti applicate): l'ultima partecipazione a una



mostra futurista è del marzo 1932²¹, e la sua pittura si rivolge ormai esclusivamente verso un realismo fotografico che presta grande attenzione ai mezzi di comunicazione “di massa”. Forse anche su questa sempre più esplicita esclusività di orientamento dovette consumarsi la scissione con il movimento di Marinetti, che non poteva certo imporre alla larga e davvero eclettica falange futurista una univocità di indirizzo e l’abbandono degli stilemi vincenti di polimaterismo e aeropittura, punte della ricerca figurativa degli anni Trenta del movimento; e d’altra parte è possibile che quelle idee, parzialmente condivise da un ristretto manipolo di artisti (Tato, Crali, ecc.), avessero trovato da parte di altri una più dura disapprovazione. Benché ipotetiche e finora non altrimenti documentate, queste questioni, assieme a quelle sull’arte sacra che abbiamo poco sopra citato, dovettero essere nodali per la progressiva

Fig. 17 - G. Balla,
*La seggiola dell'uomo
strano*, 1929,
olio su tela,
cm 55x74,5, Roma,
Collezione Banca
d'Italia

²¹ *Enrico Prampolini et les aéropeintres futuristes italiens*, Parigi, Galerie de la Renaissance, 2-16 marzo 1932.

Fig. 18 - G. Balla,
La figlia del sole,
1933, olio su tavola,
cm 97x84, Roma,
collezione privata



dismissione di Balla dalle sue vecchie ideologie, sancita esplicitamente, come si è detto, solo nel 1937.

Significativamente, parlando delle prime opere eseguite dal padre dopo l'uscita dal futurismo, Elica ricorda che "In quel periodo molti quadri di figure avevano nello sfondo qualcosa di futurismo"²², tendendo però a sminuire il significato di questa scelta riducendola al fatto banale che la casa aveva attaccate alle pareti ancora opere futuriste. È tipico questo atteggiamento conservatore di entrambe le figlie di Balla, che sottostimano le scelte estetiche moderniste del padre riducendole alle loro più limitate istanze, riconducendole a pure conseguenze del quotidiano. Uno di questi quadri, dell'estate 1933, è *La figlia del sole* (fig. 18), dove una delle figlie (Luce)

²² E. Balla, *cit.*, 1984, vol. III, p.23.



Fig. 19 - "Cinema Illustrazione", copertina (Nancy Carroll), 9 marzo 1932



Fig. 22 - "Cinema Illustrazione", copertina (Anita Page), 11 novembre 1931

è ritratta nella posa di un'attrice hollywoodiana (o di una diva tibetina ritratta da quei fotografi che si ispirano al linguaggio americano) (figg. 19, 20) sullo sfondo di un grande mare futurista, mentre un altro, dell'autunno dello stesso anno²³ (*Colorluce o Assonanze e armonie*) (figg. 21, 22), ritrae la stessa figlia con lo sfondo della porta dello studiolo rosso di via Oslavia, a linee andamentali verdi, blu, gialle e rosse, in un atteggiamento sempre da diva in posa.

Fig. 20 - E. Luxardo, Bagnante, 1933 c., Collezione privata



²³ Ead., *cit.*, 1984, vol. III, p.29.



Fig. 21 - G. Balla, *Colorluce*, 1933, olio su tavola, cm 97x84, Collezione privata

Subito dopo (inverno 1933-1934) Balla inizia un dipinto, *Parlano* (figg. 23, 24), nel quale le due figlie²⁴, di cui una vestita in

²⁴ Ead., *cit.*, 1984, vol. III, p.30. Il dipinto era iniziato come ritratto della figlia del pittore Amedeo Bocchi, ma nel corso dell'inverno, abbandonato temporaneamente il quadro, inserisce la figlia Luce al posto della prima modella.



abiti futuristi, hanno sullo sfondo lo studio affollato di quadri anch'essi futuristi, in una scena di conversazione che pare tratta da una scena di film di telefoni bianchi. Di quest'ultimo dipinto Elica sostiene significativamente che “fa parte di quel primo gruppo di opere figurative del primo post-futurismo. Nello sfondo c'è qualcosa di futurista come negli altri di quel tempo”. Ciò sottolinea implicitamente il fatto che i dipinti figurativi precedenti fossero comunque, in certo modo, iscritti nel futurismo, e che pure questi ultimi non ne fossero totalmente immuni. Se fin dagli esordi divisionisti Balla si era dimostrato profondamente interessato alla fotografia²⁵, nella ripresa figurativa

Fig. 23 - G. Balla, *Parlano*, 1934, olio su tavola, 7cm 8x42, Guidonia, Fondazione Biagiotti Cigna

²⁵ Su questo tema cfr. F. Benzi, in *Giacomo Balla. La collezione Biagiotti-Cigna*, cit., 1996, 1998; Id., cit., 2007; Id., *Giacomo Balla: The Conquest of Speed*, in *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, cat. mostra a cura di V. Greene, New York, The Solomon



Fig. 24 - "Cinema Illustrazione", pp. 6-7 (Joan Crawford e Gene Raymond in *Tormento*), 24 febbraio 1932

tra le due guerre egli torna ad ispirarsi con sempre maggiore determinazione, scegliendo però un genere molto speciale di taglio e di effetti.

Come si diceva meno indagato, e spesso sottovalutato nella sua reale portata, questo periodo di Balla negli anni Trenta riserva sorprese non indifferenti a un'indagine più accurata, e mostra una problematicità estetica sempre attentissima e vigile. Più o meno segnalata, senza particolari approfondimenti, dai critici che si sono occupati di Balla, l'"aria" fotografica dei suoi dipinti ultimi non ne spiega tuttavia di per sé minimamente l'essenza estetica, il loro senso ultimo.

È invece considerando la natura dell'"occhio fotografico" di Balla che possiamo altrimenti introdurre qualche parametro di lettura che ci aiuti a penetrare la natura profonda di un'operazione che apparentemente, come è stato laconicamente detto, si poneva enigmaticamente "fuori dalle mode". Nell'abbandono del futurismo, infatti, Balla non aveva seguito la consueta strada degli ex avanguardisti, cioè quella del "ritorno all'ordine", o l'i-

Guggenheim Museum, 21 febbraio - 1 settembre 2014, pp.103-115.

spirazione al primitivo, o alla “tradizione” variamente intesa; né aveva ripercorso la sua storia tornando alla pittura degli esordi, eventualmente modernizzandola; né si era comunque ispirato a uno stile precedente o si era adeguato ad alcun linguaggio o modo espressivo comune allora in Europa.

Così come la sua lezione del futurismo era stata estremamente personale e potremmo dire inusualmente sganciata dai linguaggi espressivi delle parallele avanguardie (è ben noto quanto invece Boccioni, Carrà, Severini fossero debitori delle sperimentazioni dei cubisti), creando un autonomo e originale linguaggio, così nella determinazione che lo porterà a voler innovare ed infine abbandonare il futurismo, Balla ebbe la forza di elaborare ancora una volta un linguaggio autonomo e originale, senza paragoni in Europa, senza inflessioni “rétro”.

Quali riflessioni estetiche, quali modelli condussero dunque l'artista a scelte così radicali e, al di là di ogni dubbio, certamente originali e “nuove” dal punto di vista stilistico e formale? Credo che la risposta possa apparire piuttosto lineare e, dal punto di vista concettuale, abbastanza chiara ed evidente, corroborata anche dal curioso fatto poco sopra ricordato, cioè la pubblicazione di uno dei suoi primi e più significativi dipinti figurativi (*Autocaffè*) da parte della rivista “Futurismo” e altresì dalla parallela pratica di pittura astratto-futurista e figurativa. La fine del momento di maggior propulsione propositiva del movimento futurista era certamente, negli anni Venti, sopraggiunta, e l'irrequieto Balla, che già una volta, abbandonando il divisionismo, aveva rinnegato radicalmente il suo passato, era evidentemente pronto a rifare, in nome della propria convinzione ideale, una scelta analoga. Del resto la pratica del suo stile astratto-avanguardistico datava ormai a circa vent'anni prima: una contraddizione intrinseca per un'ideologia che doveva per definizione rinnovarsi continuamente, come previsto dalla natura stessa del movimento futurista.

Nelle sue innovative intenzioni estetiche, il manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915) era stato un inno alla modernità di portata epocale, dando vita all'idea del coinvolgimento totale di tutti i livelli di vita quotidiana nella sensibilità artistica (futurista); ed in effetti Balla già da tempo aveva individuato nella moda il sistema più incisivo di penetrazione nel

gusto contemporaneo (il manifesto del *Vestito antineutrale* è del 1914, ma già dal 1912 Balla confezionava vestiti “futuristi”²⁶): idea che egli svilupperà e praticherà in modo minuzioso, più di qualsiasi altro artista novecentesco, proprio nella convinzione del primato di modernità che la comunicazione attraverso la moda poteva conferire all’invenzione artistica. Parimenti, egli si era dedicato al teatro e al cinema, con la convinzione che anch’essi potessero divulgare l’idea di modernità con icastica convinzione.

Dunque, nel tentare nuove strade espressive di avanguardia, che potessero superare l’ormai consueto linguaggio futurista, Balla dovette pensare e ricercare, in qualche modo costruire e sviscerare un’alternativa estetica che avesse almeno altrettanta capacità di imposizione “moderna”. Si trovò nell’impasse di dover elaborare e sperimentare un nuovo linguaggio in ugual misura consona alla visione contemporanea del mondo, sorta di continuazione e al tempo stesso rinnovamento del futurismo. Nel cinema egli cercò dunque una nuova attitudine di linguaggio figurativo che si attagliasse più intimamente a una modernità condivisa dalle masse, da un’attualizzazione pragmatica del futurismo che ormai si era realizzato in molti campi della moderna vita quotidiana. Come nelle riviste del tempo, che avevano ormai sviluppato una tipologia ben diversa da quella di nicchia degli esordi del Novecento: in cui i servizi fotografici e di attualità erano diventati il cuore di quel rinnovamento.

Un aspetto poco considerato dell’influenza che l’immaginario delle nuove riviste suscitava nel pubblico, è proprio quello del cinema e della moda. Fino ai primi anni Venti le riviste di moda presentavano prevalentemente figurini di modelli da copiare, e le riviste di attualità consideravano il cinema ancora come un prodotto di nicchia. Nel corso degli anni Venti la situazione cambia profondamente, e ai figurini di moda si sostituiscono presto servizi fotografici che illustrano il *glamour* della modernità (figg. 25, 26). Nel cinema avviene altrettanto, con un proliferare di riviste specializzate ed esclusive, che con la nascita del “divismo”, prima riservato ad attori e soprattutto attrici teatrali, presenta foto di scena e servizi fotografici desti-

²⁶ Cfr. E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Bari 1986.

nati a nutrire il nuovo mito novecentesco. Se nella moda sono molte le riviste dedicate che presentano questa nuova lettura, va rimarcato che anche riviste meno specializzate riservano parte delle loro pagine a tale attrattiva moderna: persino in periodici “generalisti” come “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia” riscontriamo questa tendenza (figg. 27, 28, 29). Nel cinema il modello americano, hollywoodiano, conquista una larghissima parte delle riviste, con materiali fotografici di qualità eccelsa proveniente da quell’industria strepitosa che solo qualche anno dopo si cercherà di imitare e “italianizzare” con la costruzione di Cinecittà e l’istituzione di un grande cinema “italiano”. La quantità di riviste di cinema popolari pubblicate in Italia in que-



Fig. 25 - “Per Voi Signora”, copertina, giugno 1932



Fig. 26 - “Eva. Rivista per la donna italiana”, pp. 6-7, *Per tutte le ore*, 10 ottobre 1936



Fig. 27 - "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", pp. 58-59 (*La pagina delle signore*), febbraio 1929, Collezione privata



Fig. 28 - "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", pp. 62-63 (*La pagina delle signore*), aprile 1930, Collezione privata



gli anni è enorme, ed enorme era il pubblico che le consumava. “Cinema”, “Cine Illustrato”, “Cine Magazzino”, “Cinema Illustrazione”, “Film”, “Leco del cinema”, “Lo schermo”, “Novella” erano forse le più diffuse, ma molte altre ne uscivano nutrendo un immaginario collettivo nuovissimo²⁷. (figg. 30, 31, 32)

Fig. 29 - “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, pp. 54-55 (*La pagina delle signore*), maggio 1933, Collezione privata

²⁷ Per dare un’idea della vastità del fenomeno, ricordiamo alcune tra le principali pubblicazioni con l’anno del loro inizio e fine. A Roma si pubblicavano tra le altre: *Eco del Cinema* (Bologna, poi Firenze, poi Roma), 1923-1943; *Cinematografo*, 1927; *Rivista del Cinematografo*, 1928; *Cinema-teatro*: periodico internazionale illustrato, 1929-1930; *Kines*, 1929-1932; *Segnalazioni cinematografiche*, 1934-2002; *Scenario / Comoedia*. Rivista delle arti della scena, teatro, cinema, musica, danza, radio, scenografia, 1935-1943; *Cinema*, 1935-1943; *Cineomnia*, 1935-1936; *Bianco e Nero*, 1937; *Cine Magazzino*, 1937-1943; *Cine Illustrato*, 1938-1952; *Film*, 1938-1950; *Si Gira*: rassegna mensile del cinema italiano, 1942-1943; *Star*, 1944-1946. A Milano: *La cinematografia italiana ed estera*, 1908-1926; *Corriere del teatro e del cinematografo*, 1919-1922; *Rassegna del Teatro e del Cinematografo*, 1926; *Cinemalia*, 1927-1928; *Cine-Romanzo*, 1929-1933; *Excelsior*, 1929-1933; *Cinema illustrazione*, 1930-1939; *Zenit*, 1931-1937; *Excelsior Supplement*, 1933-1934; *Stelle*, 1933-1936; *Lo schermo*, 1935-1943; *Cinevita*, 1936-1948; *Primi Piani - Mensile del cinema*, 1941-1943. A Torino: *La vita cinematografica*, 1910-1932; *Le grandi firme*, 1925-1938; *Cine sorriso illustrato*, Torino, 1928-1930.

NELLA PAGINA ACCANTO:
Fig. 31 - “Cinema Illustrazione”, controcopertina (Mara Dussia), 10 febbraio 1932



Fig. 30 - "Cinema Illustrazione", p. 7, (Lillian Harvey), 2 novembre 1932



Fig. 32 - "Excelsior. Settimanale illustrato", controcopertina, 30 maggio 1934



L'interesse di Balla per questo aspetto "cinematografico" ci è suggerito esplicitamente dallo scritto citato del 1930, ma anche nelle memorie di Elica traspare la passione per questo medium futuristicamente moderno per la creazione di un immaginario completamente nuovo della cultura e dell'estetica moderne: il padre diceva del cinema, del quale aveva quasi soggezione, "che alcune di quelle visioni estremamente evidenti gli rimanevano troppo impresse nella sua psiche così ricettiva, sensibile [...] Ricordo che venne al cinema per vedere Greta Garbo nella interpretazione di Margherita Gauthier. Quell'attrice era veramente un'artista e mio padre ne rimase entusiasta e commosso [...] diceva che con il cinema, ci sarebbero state possibilità di fare cose



Fig. 33 - G. Balla, *Greta Garbo*, 1935, matite colorate su carta, cm 41x33, Roma, Collezione privata



Fig. 34 - "Cinema Illustrazione", controcopertina (Greta Garbo), 7 ottobre 1931



Fig. 35 - "Cinema Illustrazione", pp. 4-5 (Greta Garbo in *Ispirazione*), 16 marzo 1932

Fig. 36 - Cartolina postale di Greta Garbo pubblicata dalla Metro Goldwin Mayer, 1932 c., Collezione privata



meravigliose”²⁸. Il ricordo di Greta Garbo permane non solo in un disegno di Balla, ma nelle pose e negli atteggiamenti di molte sue opere. (figg. 33, 34, 35, 36)
La qualità formale dei fotografi di divi americani era tale, e di tale novità, che in Italia ben presto si propongono degli emuli che raggiungono anch’essi una qualità straordinaria.

²⁸ E. Balla, *cit.*, 1984, vol. III, p.48-49.



Fig. 37 - A. Ghergo,
Nudo, 1932 c., Roma,
Archivio Ghergo

Il primo di questi è Arturo Ghergo, che trasferitosi a Roma nel 1929 inizia la sua carriera ispirandosi proprio ai modelli fotografici americani: tagli di luce contrastati, ombre profonde ed espressive, pose diagonali e anti-frontali (figg. 37, 38, 39, 40, 41). Ben presto la sua fotografia *glamour* prende il posto di quella più tradizionale, pittoristica di Ghitta Carell. Anche il pubblico, intellettuale e sofisticato, nobile e ricercato della Carell lascia il posto a quello più vistoso del mondo del cinema e della moda. Lo segue a breve Elio Luxardo, che enfatizza ancor più la diagonalità dell'immagine, e trae da una repentina amicizia con Marinetti un'adesione

NELLA PAGINA
ACCANTO, IN ALTO:
Fig. 38 - G. Balla,
Modella nuda
(*Ritratto della*
modella Giuliana
Camuzzi), 1935 c.,
matita e pastelli
colorati su carta
applicata su
cartoncino,
mm 530x430,
Collezione privata

IN BASSO A SINISTRA:
Fig. 39 - A. Ghergo,
Ritratto di donna,
1932 c.,
Collezione privata

IN BASSO A DESTRA:
Fig. 40 - A. Ghergo,
Ritratto di donna,
1934 c.,
Collezione privata





Fig. 41 - A. Ghergo, *Neda Naldi*,
1940-1942 c., Roma, Archivio Ghergo

Fig. 42 - E. Luxardo,
*Vittoria, Ala e Luce
 Marinetti*, febbraio
 1933,
 da "Futurismo",
 17 settembre 1933



A SINISTRA:
 E. Luxardo,
 Fig. 43 - *Ritratto di
 Marinetti nella casa
 di piazza Adriana a
 Roma*, 1933,
 Collezione privata

A DESTRA:
 Fig. 44 - E. Luxardo,
*Ritratto simultaneo di
 Marinetti*, 1932-1933 c.,
 Collezione privata

al futurismo, da datarsi almeno al 1932: ne sono testimonianza le foto di Marinetti nella sua casa di piazza Adriana, le foto delle figlie pubblicate su "Futurismo", compresa una sperimentazione – ritratto simultaneo di Marinetti – in un linguaggio astrattivo-scompositivo avanguardista (figg. 42, 43, 44). Naturalmente le sperimentazioni dei due giovani e innovativi fotografi, che guardavano entrambi alla fotografia di attori e di cinema americani, si incrociava con quella di un altro fotografo futurista che praticava anch'egli il cinema, Anton Giulio Bragaglia: tagli fortemente chiaroscurati e diagonali caratterizzavano la sua fotografia fin dai primi



Shirley

Fig. 46- G. Balla,
Pianticella delicata,
1937, olio su
tavola, cm 71x56,
Collezione privata



anni Venti (fig. 45). In questo contesto non solo i giovani fotografi guardarono attentamente Balla, ma probabilmente avvenne anche il contrario, in uno scambio di modernità fotografica futurista – o comunque parallela al futurismo – che rincorreva appassionatamente la decima musa moderna, il cinema, e che si rivolgeva ad ambienti e soggetti moderni come i nuovi divi e la moda (figg. 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56).

Dalla fotografia di cinema e di moda dunque, come dalla fotografia artistica di alcuni italiani (Bragaglia, Ghergo, Luardo) che enfatizzavano l'uso espressivo del taglio diagonale e della luce radente, Balla deduce negli anni Trenta strutture

NELLA PAGINA
ACCANTO:

Fig. 45 - A.G.
Bragaglia, *Ritratto
femminile*, 1928 c.,
Collezione privata



Fig. 47 - E. Luxardo, *Ritratto*, 1937 c.,
Collezione privata



Fig. 48 - E. Luxardo, *Ritratto*, 1934 c.,
Collezione privata



Fig. 49 - E. Luxardo, *Ritratto*, 1940 c.,
Collezione privata



Fig. 50 - G. Balla, *Sognando*, 1934, matita su
carta, mm 530x430, Collezione privata

Fig. 51- G. Balla,
Luce estiva, 1936,
olio su rete metallica
incollata su
tavola, cm 40x30,
Collezione Biagiotti



formali e cromatiche che volutamente si pongono come un'icona dell'immaginario collettivo "all'ultimo grido", di pose che citano il nascente divismo mediatico, con un'intuizione del valore dell'immagine popolare e pubblicitaria che preconizza quasi l'atteggiamento della pop art (così come egli preconizzò molti altri aspetti del mondo contemporaneo, dall'astrazione pura alla diffusione del linguaggio artistico nel mondo quotidiano attraverso il "design").

La fotografia, passione iniziale di Balla fin dai tempi del divisionismo d'inizio secolo, nonché della prima stagione futurista (attraverso la cronofotografia e la fotodinamica di Bragaglia), non cessava di essere così la vera fonte della ricerca





A SINISTRA:
Fig. 53 - E. Luxardo,
Gina Falkenberg,
1939 c.,
Collezione privata



A DESTRA:
Fig. 54 - G. Balla,
Profilo controluce
(Ritratto di Elica
Balla), 1943, olio
su rete metallica
incollata su
tavola, cm 40x30,
Collezione privata

NELLA PAGINA
ACCANTO:
Fig. 52 - A. Ghergo,
Mariella Lotti,
1940 c., Roma,
Archivio Ghergo

dell'artista: ma rispetto agli esordi divisionisti era completamente mutata, in questa nuova ricerca estetica, l'accezione e la posizione, diremmo, del suo "occhio fotografico". Non più la fotografia come presa diretta della realtà, o come sperimentazione e possibilità di resa del movimento, ma come interpretazione di punta del "gusto moderno", come luogo di concentrazione del più esplicito e vistoso universo visivo contemporaneo, quello della moda e delle immagini "alla moda", del cinema e dei rotocalchi. Come logico ampliamento di questa accezione, anche la fotografia di scena, quella che immortalava i personaggi e le scene teatrali o cinematografiche, altra espressione concentrata del contemporaneo, era attentamente studiata e ripresa da Balla nelle sue strutture formali. Non sono dunque semplicemente "realiste", e meno ancora rapportabili a un ritardato "ritorno all'ordine", come talvolta è stato scritto, le opere post-futuriste di Balla, bensì elaborazioni di un sistema sofisticato di visione, colto sotto la specie di un occhio fotografico legato all'interpretazione della contemporaneità più concettualmente distillata. Fu questa l'accezione con cui Marinetti e i futuristi accettarono inizialmente la sua nuova proposta, pubblicandone i risultati



su “Futurismo”? Sicuramente sì, anche se tale sintonia non durò a lungo, se non, come si è detto, prolungandosi in un preciso (quanto circoscritto) indirizzo dell’aeropittura.

In questa prospettiva così innovativa la pittura di Balla non trova paragoni possibili nella sua epoca, se non in certe opere di Picabia degli anni Quaranta, o per certi aspetti di ricercato *glamour* figurativo, nella versione decorativo-déco della Lempiczka. Solo più tardi si sveglierà nella cultura occidentale uno sguardo altrettanto perspicuo sul mondo contemporaneo, valutato e rappresentato secondo gli stilemi dei mezzi di comunicazione: con la *pop art* americana.

I confronti con la fotografia di moda presente nei giornali dell’epoca, nonché con alcune fotografie di attori e attrici eseguite da famosi fotografi, sono piuttosto impressionanti. Essi illuminano di una luce nuova le ammiccanti immagini di Balla, che strizzano l’occhio a un immaginario popolare, a un modo di vedere la realtà che è esattamente quello più “moderno” di quegli anni.

Egli ignora, o sembra ignorare, le sperimentazioni fotografiche *in vitro* delle avanguardie storiche (dai *rayogrammes* alle foto del Bauhaus, ecc., che pure l’artista conosceva bene,

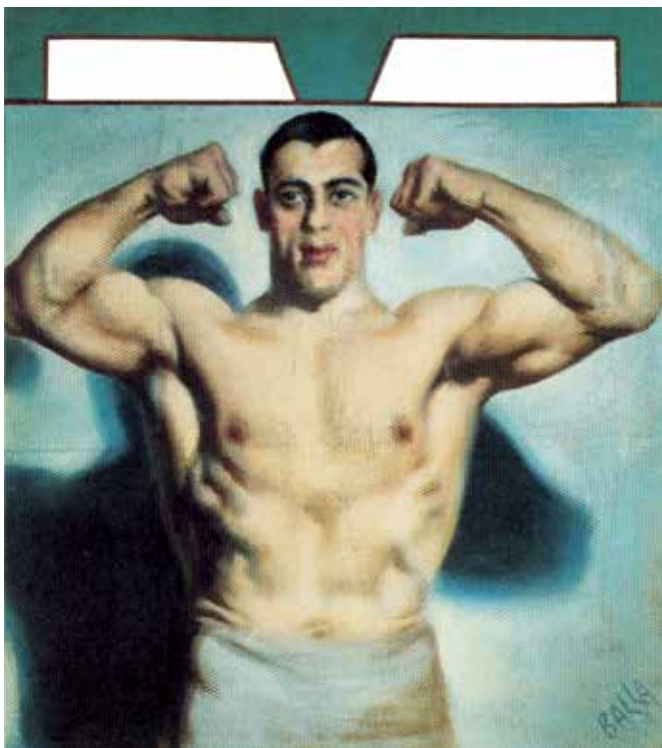
A SINISTRA:

Fig. 55 - G. Balla,
Ritratto d’uomo
(Ettore Liverani),
1940 c., matita
e matita rossa su
carta, mm 297x237,
Collezione privata

A DESTRA:

Fig. 56 - E. Luxardo,
Ritratto d’uomo,
1940 c., Collezione
F.B.

Fig. 57 - G. Balla,
Primo Carnera
Campione del mondo,
1933, olio su rete
metallica incollata
su tavola sagomata,
cm 109x100, Roma,
Collezione Elena e
Claudio Cerasi



essendo presenti sui retri di alcune delle sue opere²⁹), e la ragione è proprio nella diversa – e senza dubbio minore – capacità di pescaggio di quelle operazioni élitare nell’immaginario quotidiano: le sperimentazioni dei grandi fotografi “artisti” *creano* immagini moderne, ma quelle di moda *sono* immagini moderne. Per questo le maggiori consonanze tra Balla e fotografi professionisti italiani le riscontriamo in autori “alla moda” degli anni Venti e Trenta come quelle del suo vecchio amico Bragaglia, Ghergo, maestro di sfumati contrasti di luce e ombra, Luxardo: quest’ultimo specializzato in effetti dinamici, in inquadrature diagonali, amico come si diceva di Marinetti, e autore di un impressionante ritratto di *Primo Carnera* pubblicato sulla prima pagina della “Gazzetta

²⁹ Sul retro di un’opera figurativa successiva al 1935 ho ritrovato la riproduzione di due fotografie di Florence Henri.

GRATIA INSCRIZIONE
Pubblicazione gratuita...
Indirizzo: Via...
Tel. 1234

La Gazzetta dello Sport

GIORNATA EDIZIONE
VENERDI
30
Giugno
Anno 81
No. 12345
Il prezzo in Lire 200

Il pugilato offre allo sport italiano il massimo attore

Carnera è campione del mondo Sharkey messo knock out alla 6ª ripresa

Il prodigio avverato

Con pedagogia ostentata la vittoria è stata oggi raggiunta dal campione del mondo... Sharkey è stato messo knock out alla 6ª ripresa...



Il nuovo campione del mondo

Il rapido, chiaro, drammatico combattimento

La grande vittoria dell'italiano alla luce della tecnica

SCARPA FINE, di pugilato... La grande vittoria dell'italiano alla luce della tecnica... Sharkey è stato messo knock out alla 6ª ripresa...

SCARPA FINE, di pugilato... La grande vittoria dell'italiano alla luce della tecnica... Sharkey è stato messo knock out alla 6ª ripresa...

SCARPA FINE, di pugilato... La grande vittoria dell'italiano alla luce della tecnica... Sharkey è stato messo knock out alla 6ª ripresa...

SCARPA FINE, di pugilato... La grande vittoria dell'italiano alla luce della tecnica... Sharkey è stato messo knock out alla 6ª ripresa...

La lotta sportiva... La lotta sportiva... La lotta sportiva...

La lotta sportiva... La lotta sportiva... La lotta sportiva...

La lotta sportiva... La lotta sportiva... La lotta sportiva...

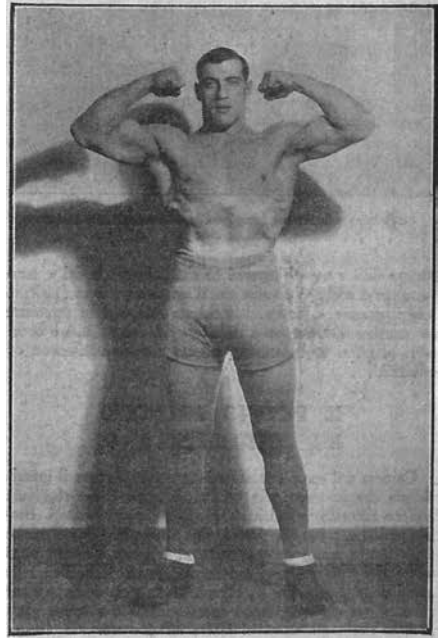
GRANIC MARTEN
MEDICINA SPORTIVA

NOZIONI PRATICHE DI MEDICINA SPORTIVA

PERNOD FILS
VINO DI GIUGNO



Fig. 59 - E. Luxardo, *Primo Carnera*, 1932, Collezione privata



A DESTRA:
Fig. 60 - E. Luxardo,
Primo Carnera,
foto tratta dall'inserto
monografico n. 4,
"Gazzetta dello Sport",
28 febbraio 1933

dello Sport" quando il pugile vinse il titolo di Campione del mondo, che costituisce la base iconografica del famoso dipinto di Balla eseguito nel 1933³⁰ (57, 58, 59, 60). Ghitta Carell, fotografa snob della mondanità "entre deux guerres", sembra invece – come si è detto – piuttosto lontana dal gusto fulminante, divistico e quasi iperrealista di Balla: lo sfumato con cui tratta le sue fotografie, il glamour soffuso e aristocratico che eredita della corrente "pittoricista" di ini-

NELLA PAGINA
ACCANTO:
Fig. 58 - "La
Gazzetta dello
Sport", *Carnera è
campione del mondo*,
foto di E. Luxardo,
30 giugno 1933

³⁰ Balla riprese testualmente, con una capacità di sintesi davvero antesignana di quella di Warhol, la foto comparsa sulla prima pagina della "Gazzetta dello Sport" in occasione della vincita del titolo di Campione del mondo (29 giugno 1933). La precisazione di tale fonte, dovuta a F. Pirani (vedi scheda in *Novecento. Arte e storia in Italia*, cat. mostra a cura di M. Calvesi e P. Ginsborg, Scuderie del Quirinale, Roma 2000) ci mostra con evidente chiarezza il meccanismo inventivo di Balla. La foto sul quotidiano fa parte di un ampio servizio fotografico eseguito da Luxardo per il pugile, di cui io già da tempo avevo pubblicato una versione connettendola al dipinto di Balla (F. Benzi, *cit.*, 1996, p. 49).

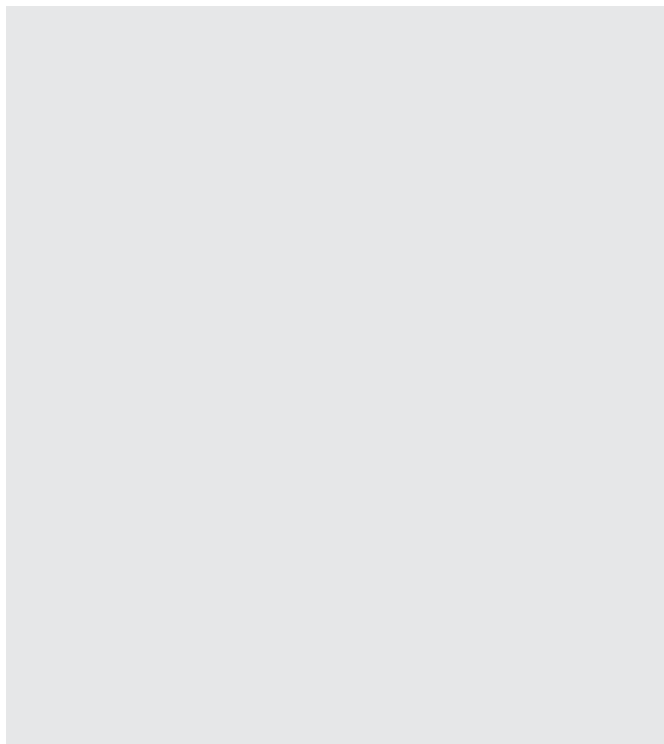


Fig. 61 -
G. Balla, *Vaprofumo*,
olio su tavola
sagomata,
cm 109x100, Roma,
Collezione Elena e
Claudio Cerasi

zio secolo, non corrisponde al sentimento decisamente più moderno e incisivo di Balla della fase degli anni Trenta, che guarda invece ai grandi fenomeni mediatici, al gusto nitido di un'immagine che è alla base della costruzione dello star system cinematografico: la cui icona epigonica e trionfante sarà la Marilyn di Warhol.

Primo Carnera, in particolare, è un quadro piuttosto eccezionale nell'ambito della produzione di Balla. Dipinto sui due lati, da una parte è rappresentato un soggetto tipicamente futurista, *Vaprofumo*, del 1926 (fig. 61), che fu esposto nel 1928 alla mostra personale che Balla tenne agli Amatori e Cultori di Roma. Rappresenta appieno il giocoso sistema sinestetico del futurismo balliano dell'epoca: le forme chiare, i colori tenui, metallici e dorati, intendono evocare l'impressione olfattiva che si sprigiona da un flacone di profumo; la curiosa sagoma "bucata" del



Fig. 62 - G. Balla,
Andiamo che è tardi,
1934,
olio su tavola,
cm 182x132,
New York,
Collezione privata

quadro rappresenta, con le due aperture in alto, le narici che percepiscono l'odore. Un modo di spezzare la forma tradizionale e il concetto stesso di quadro, chiuso in una cornice, le cui aperture suggeriscono l'ingresso a una dimensione "altra", sensitiva e misteriosa. Pochi anni dopo, nel 1933, proprio nel momento iniziale della sua "uscita" dal futurismo, l'artista dipinge sul verso un quadro del tutto differente, *Primo Carnera*, cancellando attraverso una scialbatura il dipinto retrostante³¹: quasi un voltare pagina, ma significativamente lasciando intatta la curiosa forma sagomata del compensato, che ora fa pensare a un oggetto da palestra, a un trofeo sportivo, e cercando al contempo una continuità col passato e una connessione figurativa con la contemporaneità mediatica. Quest'ultimo dipinto si ispira infatti nitidamente, come accennato, a una foto del filo-futurista Elio Luxardo, autore

³¹ La scialbatura è stata rimossa quando il dipinto è entrato nella collezione Cerasi, rivelando il dipinto del 1926.



dell'impressionante ritratto del pugile pubblicato sulla prima pagina della "Gazzetta dello Sport". Questa immagine, diffusa simultaneamente in tutto il globo, costituisce la base iconografica del dipinto di Balla.

Tale intenzione di far coincidere l'immagine dipinta con l'effetto al limite dell'oleografico del rotocalco, è sottolineata da un ulteriore espediente tecnico che Balla applica a diversi dipinti, quasi tutti i più significativi degli anni Trenta, come il citato *Primo Carnera: Andiamo che è tardi* (62, 63, 64, 65, 66, 67) o il ciclo "rosso" delle *Quattro stagioni* (68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76). L'artista applica al fondo del dipinto una rete metallica su cui poi dipinge, provocando un curioso effetto di "retinatura", identico a quello prodotto dalle immagini a stampa dei giornali. Si tratta di un confronto innegabilmente intenzionale, e per l'epoca straordinario, con i mezzi di diffusione di massa dell'immagine: elemento fondante, come accennavamo poco sopra, dell'universo figurativo del "pop art" americano (da Warhol a Lichtenstein). L'esperimento della retinatura metallica che riproduce l'effetto di quella delle riproduzioni dei giornali aveva avuto non a caso origine in pieno periodo futurista, nel 1925, e

A SINISTRA:

Fig. 63 - E. Luxardo, *Grazia del Rio*, 1932 c., Collezione privata

A DESTRA:

Fig. 64 - E. Luxardo, *Modella con abito da sera*, 1933 c., Collezione privata

NELLA PAGINA
ACCANTO:

Fig. 65 - A. Ghergo, *Olivia Fried con abito delle sorelle Botti*, 1936 c., Roma, Archivio Ghergo





Fig. 66 - A. Ghergo,
Isa Miranda con
abito Montorsi, 1935,
Roma, Archivio
Ghergo

l'artista l'aveva applicata a un dipinto astratto basato sulle lettere che componevano il suo nome (77). La successiva occasione in cui riprese tale espediente fu, non a caso, nella seconda metà del 1933 proprio con *Primo Carnera*, quando, uscendo dal futurismo, si pose lucidamente il problema della modernità della visione in termini forse alternativi a quella futurista *tout-court*, cui si erano fino ad allora accordati anche i quadri figurativi. In questo senso la ripresa della foto di Luxardo rappresentante il pugile, significativamente derivata non dall'originale ma dalla riproduzione

NELLA PAGINA
ACCANTO:
Fig. 67 -
"Lo schermo", *Il*
cinema e la moda, Isa
Miranda fotografata
da A. Ghergo,
maggio 1935

IL CINEMA E LA MODA

Quando giorni fa, preso il coraggio a due mani, conoscendo gli impegni della sua laboriosa giornata, ho telefonato a Isa Miranda per pregarla a nome vostro di prestarsi a dimostrare come, anche nel campo dell'arte cinematografica, la eleganza italiana sia quella adottata, perché migliore, non speravo di trovar tanto cara e pronta accoglienza.

Testualmente Isa Miranda mi ha dichiarato: « Non soltanto dal mio guardaroba di attrice ma anche da quello di donna, ho bandito da tempo tutto ciò che non sia profondamente, assolutamente italiano e sono a completa disposizione, felice di contribuire comunque alla battaglia che l'Italia combatte ».

Ecco come questa volta, mie buone amiche, posso offrirvi una modella di assoluta eccezione, amica comune e tanto cara quanto ammirata.

L'interprete dell'eroina di « Passa porta rosso », del « Diario di una donna amata » è stata per voi la più paziente collaboratrice di questa rubrica prestandosi gratuitamente a ogni nostra esigenza.

Per la scelta dei modelli credo che fosse difficile essere più fortunati, grazie anche alla squisita cordialità e cortesia del camerata Montesi che, sapendo lo scopo di questa nostra edizione d'italianità, ha aderito da quel fascista e quell'artista che è.

Come ognuno di voi può notare, la linea dei modelli è perfettamente, classicamente italiana, essendo di un gusto e di una eleganza che, se qualche cosa si può rimpiangere nei confronti della passata, è il fatto di aver per tanto tempo scioccamente

creduto che la moda e l'eleganza femminile appartenessero a un senso d'arte non più italiano.

Del resto il riconoscimento della nostra superiorità non è più soltanto nostro ma ci viene anche proprio da quella Nazione che fino a ieri dettava la legge: alla Mostra di Parigi, come avrete letto in questi giorni, i modelli italiani hanno pienamente trionfato.

Le fotografie dei vestiti che Isa Miranda indossa soltanto per noi, sono la migliore controprova della verità di quanto si è affermato.

Delizioso quell'abito da passeggio che con aria birichina l'eccezionale modella indossa! Si compone di sottana e giacca di velluto nero con blusa di seta bianca; la gonna lunga e stretta ha una breve spaccatura ai lati.

L'abito da sera in colore chiaro è in tessuto laminato di produzione italiana, così come, del resto, tutti gli altri tessuti. La linea è classica e aderisce fino al ginocchio da dove inizia una svastatura terminante in strascico.

Nelle altre due fotografie, Isa Miranda indossa un abito da grande sera in velluto nero mostrandoci graziosamente sia con l'ampio mantello che lo completa, sia senza. Si osservi l'ampia scollatura delle spalle e la linea originale.

MARTA



Isa Miranda ha fatto da modella per presentarci questi abiti italiani alla nostra rivista.



Fig. 68 - G. Balla, *Le quattro stagioni in rosso (Estate)*, 1940,
olio su rete metallica incollata su tavola, cm 110x80,
Roma, Collezione privata



Fig. 69 - G. Balla, *Le quattro stagioni in rosso (Autunno)*, 1940,
olio su rete metallica incollata su tavola, cm 110x80,
Roma, Collezione privata



Fig. 70 - G. Balla, *Le quattro stagioni in rosso (Inverno)*, 1940,
olio su rete metallica incollata su tavola, cm 110x80,
Roma, Collezione privata

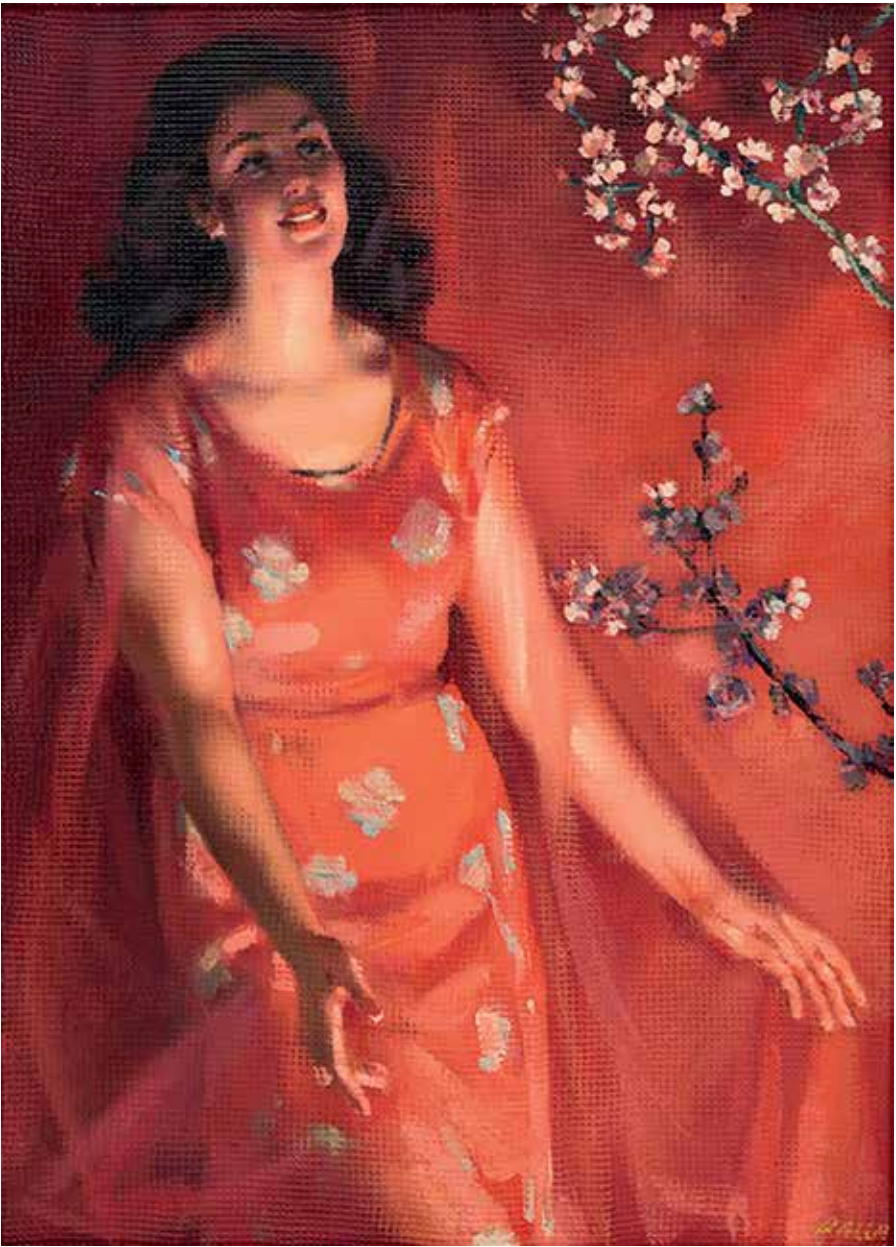


Fig. 71 - G. Balla, *Le quattro stagioni in rosso (Primavera)*, 1940,
olio su rete metallica incollata su tavola, cm 110x80,
Roma, Collezione privata



sulla prima pagina della “Gazzetta dello Sport”, dovette fargli scattare la visione modernista dell’effetto “retino”. Un effetto che egli applicò come si diceva a diverse opere negli anni successivi, ma che come al solito fu deprezzato dal parere familiare: la moglie “gli diceva di non fare

Fig. 72 - E. Luxardo,
Orchidee, 1938 c.,
Collezione privata



Fig. 73 - A. Ghergo,
Isa Miranda, 1936,
Roma, Archivio
Ghergo

troppi esperimenti di cui non aveva bisogno poiché la sua arte era grande in ogni modo ed era inutile perdere tempo con accorgimenti nuovi spesso rischiosi³². Anche le figlie lo scoraggiano: “Lavora adesso intorno alle tavole dove dipingerà i quadri in rosso [*Le stagioni*]; vi stende sopra delle reti e (lui dice) ‘per avere maggiore fusione nel colore’ ma dipingere lì sopra è ancora più difficile, specialmente per ottenere i particolari più minuti³³. Sicché l’espedito di retinatura rimarrà circoscritto a una serie limitata di quadri, ma estremamente significativa. L’immaginario filmico, divistico, legato alla moda, al cinema e ai giornali, rimarrà invece una costante profonda.

La minore ossessività dei dipinti di Balla rispetto a quelli “pop” è certo il frutto del confronto con un’immagine consumistica ancora non così esasperata ed invadente come

³² E. Balla, *cit.*, 1984, vol. III, p.94.

³³ Ead., *cit.*, 1984, vol. III, p.138.



Fig. 75 - E. Luxardo,
Isa Miranda, 1936,
Roma, Collezione
privata



quella americana degli anni Sessanta, ma è ugualmente stupefacente la comprensione e l'adesione a un modello di modernità che andava già sottilmente ma chiaramente definendosi come icona popolare. Questo tentativo di riprodurre immagini "moderne" perché consacrate dai mezzi di comunicazione di massa e dunque ormai attinenti ad un immaginario collettivo è evidente anche dal quadro di maggior impegno monumentale di questo periodo: la *Marcia su Roma* (78) che egli dipinse, anche qui quasi a voltare idealmente pagina, sul retro del suo maggior dipinto futurista (nascondendolo e quasi annullandolo), la grande *Velocità*

NELLA PAGINA
ACCANTO:

Fig. 74 - A. Ghergo,
Isa Miranda, 1935
c., Roma, Archivio
Ghergo





Fig. 77 - G. Balla,
*Compenetrazione
con la parola Balla*,
1925 c., olio su rete
incollata su tavola,
cm 11,5x16,5,
Collezione privata

astratta del 1913 oggi nella collezione Agnelli. Dipinto intorno al 1932-1933, forse in concomitanza col decennale della “Rivoluzione fascista”, era già sicuramente terminato nel 1934³⁴. Balla traduce fotograficamente l’episodio fondante del fascismo, conferendogli quell’aspetto attraverso il quale era stato divulgato dalle foto dei giornali e dalle cronache dell’epoca, ritraendo i protagonisti minuziosamente con una tecnica che innegabilmente risulta un’anticipazione della mitologia contemporanea di Warhol. Tuttavia il dipinto fu esposto una sola volta nel 1935 e la sua concezione, troppo avanzata sui tempi storici come su quelli estetici, non attrasse minimamente l’interesse del regime, orientato su scelte mitopoietiche di ben diverso carattere quali la “Pittura murale” di Sironi e dei suoi compagni, che costituisce la nervatura principale dell’arte italiana di quegli anni. Infatti l’opera fu ignorata e restò di proprietà dell’artista, mentre

NELLA PAGINA
ACCANTO:
Fig. 76 - E. Luxardo,
Marisa Maresca,
1938 c., Roma,
Collezione privata

³⁴ Su questo dipinto vedi l’approfondita scheda di F. Pirani in *Novecento...*, cit., 2000.



evidentemente (per soggetto e dimensioni) era destinato ad un'acquisizione pubblica che non arrivò mai. Con questi "tagli" di modernità diffusi in tutte le sue ultime opere, seppure con diversa pervicacia programmatica, si conclude il percorso artistico di Balla, che negli anni Cinquanta lavora sempre con maggiore difficoltà (e, ovviamente, con minor tensione ideale) fin quasi all'inattività, sopraggiunta per gravi problemi di salute, a partire dal 1952. La malattia lo isola sempre più dal mondo circostante, protetto dall'affetto devoto e riverente, ancorché soffocante, delle due figlie: negli anni del dopoguerra si intensifica tuttavia l'interesse

Fig. 78 - G. Balla,
La Marcia su Roma,
1932-1933, da
una foto d'epoca
dell'archivio Balla

nazionale e internazionale per la sua avventura futurista, e la sua casa diviene mèta di pellegrinaggio di artisti d'avanguardia, collezionisti e curatori di musei stranieri. Le sue opere astratte (soprattutto le "compenetrazioni iridescenti") tornano alla luce influenzando profondamente le giovani generazioni artistiche del dopoguerra³⁵. E Balla stesso, nell'ultimo periodo di attività, tornerà a dipingere alcuni rifacimenti (in realtà aggiornati da una diversa gamma espressiva e da una consapevolezza aggiornata sull'astrattismo post-bellico) di opere sue astratte, come le *Compenetrazioni*³⁶, quasi a ribadire il suo ruolo centrale nella nascita dell'astrattismo europeo.

Nonostante questo rinnovato interesse critico per il Balla futurista fin dai primissimi anni Cinquanta, l'ultimo suo periodo figurativo rimarrà ancora a lungo incompreso, fino a tempi recenti: ma tutta l'opera di Balla rappresenta un costante e ininterrotto impegno per l'avanguardia e la modernità. Dal divisionismo al futurismo, fino al ritorno a una realtà improntata alle immagini della comunicazione di massa, egli fu sempre fedele alla necessità di una visione che risultasse modello e archetipo del futuro e dell'intuizione profonda del visibile come dell'invisibile.

³⁵ Vedi G. Lista, E. Gigli, *Giacomo Balla. Futurismo e neofuturismo*, Milano 2009; D. Viva, *Gli antenati elettivi. Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)*, in "Studi di Memofonte", 13, 2014, pp. 195-221.

³⁶ F. Benzi, Id., *Giacomo Balla e le Compenetrazioni iridescenti: approfondimenti e novità documentarie*, in "Storia dell'Arte", n. 139 (gen-apr 2014), pp. 157-173.

AUTOCAFFÈ
BALSA



Giacomo Balla.

Una biografia essenziale

1871

Il 18 luglio Giacomo Balla nasce a Torino, da Giovanni, fotografo, e da Lucia Gianotti.

Ancora bambino, dopo la morte del padre abbandona lo studio del violino e quindi brevemente anche la scuola, lavorando e contemporaneamente dedicandosi al disegno e alla pittura. La sua giovinezza è scossa da un esaurimento nervoso.

1888

Frequenta l'Accademia Albertina di Torino, ed espone il suo primo quadro, *Tramonto*, alla Mostra Promotrice torinese del 1891. Entra in contatto con il fotografo Oreste Bertieri – fratello di un suo compagno di corso all'Accademia – amico di Pellizza da Volpedo.

1895

Nel gennaio si trasferisce a Roma, dove rimarrà tutta la vita.

1896

Prende uno studio in via delle Terme di Diocleziano, che manterrà fino al 1903.

1897

Balla conosce e si fida con Elisa Marcucci, che diverrà sua moglie; è sorella di Alessandro, amico di Cambellotti e in seguito di Giovanni Cena, col quale svilupperà il progetto



(ispirato al socialismo umanitario del periodo) delle Scuole per l'alfabetizzazione della Campagna Romana. Espone *Sole di marzo* alla Promotrice torinese.

La prima abitazione-studio di Balla a Roma nel 1896

1899

Espone alla Mostra degli Amatori e Cultori di Roma un dipinto, intitolato *Impressionista*.

1900

Nel febbraio espone alla Mostra degli Amatori e Cultori di Roma *Il pertichino*. Il 2 settembre è a Parigi, dove rimane fino al marzo 1901, ospite dell'amico illustratore Serafino Macchiati. Visita naturalmente l'Esposizione Universale che quell'anno si tiene nella capitale francese.

1901

Ritornato a Roma conosce il giovane Gino Severini. Espone 9 opere alla mostra degli Amatori e Cultori.



Balla davanti
al quadro *Fallimento*,
1903

1902

Esponde 13 opere alla mostra degli Amatori e Cultori. Conosce Boccioni, che diventa suo allievo.

1903

Si trasferisce in via Salaria, dove abiterà fino al 1904. Conosce Sironi, che assieme a Severini e Boccioni costituiranno un gruppo divisionista compatto, da lui capeggiato. Espone 6 dipinti alla mostra degli Amatori e Cultori, e un dipinto alla Biennale di Venezia. Al Glaspalast di Monaco espone un disegno.

1904

Sposa Elisa Marcucci e con lei va a vivere a via Parioli 6 (oggi via Paisiello, di fronte a Villa Borghese), dove rimarrà finché l'edificio verrà abbattuto, nel 1926. Esce su di lui un articolo monografico di S.A. Nappi, intitolato *Giacomo il notturno*, alludendo alla predilezione dell'artista per le rappresentazioni di ambientazioni notturne, contrastate da luci artificiali.

Espone 9 opere alla mostra degli Amatori e Cultori, tra cui i capolavori *Fallimento, Il lavoro, Elisa al cancello*. Espone anche a Düsseldorf e Monaco due opere eseguite qualche anno prima.

1905

Espone 8 opere alla mostra degli Amatori e Cultori. Esegue alcuni disegni per il giornale socialista "L'Avanti della Domenica".

1906

Espone 2 opere alla mostra degli Amatori e Cultori e 1 alla Mostra del Sempione a Milano.

1907

Espone 4 opere alla mostra degli Amatori e Cultori, tra cui il trittico noto come *La giornata dell'operaio*.

1908

Espone 4 opere alla mostra degli Amatori e Cultori

1909

Espone 5 opere alla mostra degli Amatori e Cultori. Espone anche al Salon d'Automne di Parigi un gruppo di 7 dipinti, tra cui i quattro elementi del *Polittico dei viventi*.

1910

Balla firma insieme a Boccioni, Carrà, Russolo e Severini il Manifesto dei pittori Futuristi, datato 2 febbraio (ma in realtà l'adesione è di poco successiva, dell'aprile).

L'11 aprile firma anche il Manifesto tecnico della pittura futurista.

Espone il trittico degli *Affetti e Salutando* alla mostra degli Amatori e Cultori.

Verso la fine dell'anno e l'inizio del successivo dipinge *Villa Borghese* (Roma, GNAM), concepito come un polittico a 15 pannelli separati, come quadro monumentale da presentare alle esposizioni futuriste: ma verrà rifiutato dai suoi compagni.

Balla con la moglie
e la figlia sul terrazzo
della casa di
via Parioli, 1910 c.

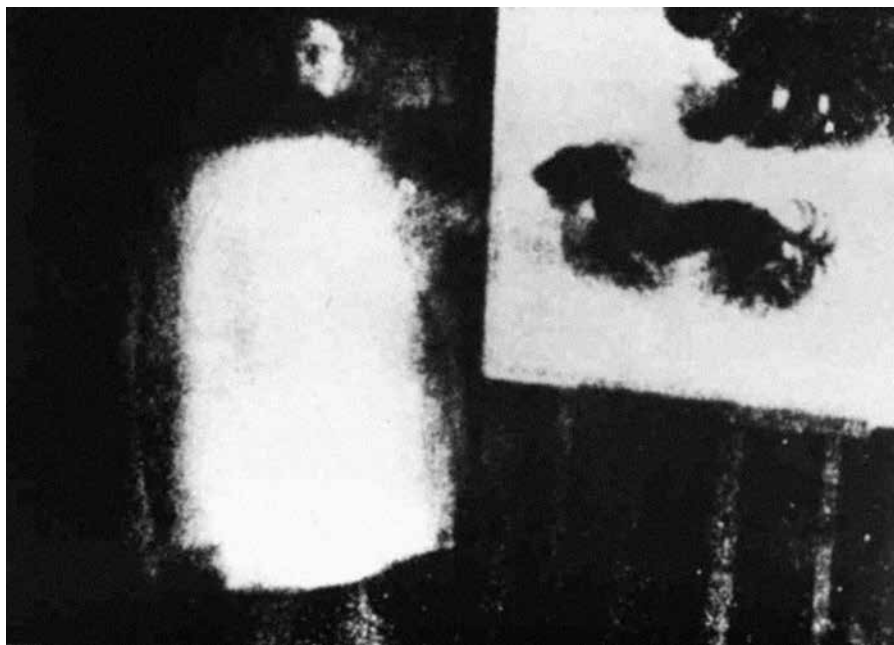


1911

Espone due opere alla Mostra di Belle Arti dell'Esposizione Internazionale di Roma; nel giugno si apre anche, in seno a quella manifestazione, la mostra delle Scuole dell'Agro Romano, dove presenta una serie di studi di contadini e paesaggi, oltre al *Ritratto di Tolstoj*.

1912

Si apre il 5 febbraio alla Galleria Bernheim-Jeune di Parigi la mostra *Peintres Futuristes Italiens*. In catalogo è menzionato il dipinto di Balla *Lumière électrique (La lampada ad arco)*, eseguito alla fine dell'anno 1911, anche se in seguito



Balla stesso lo ridatò “1909”); ma il dipinto non compare in mostra perché il linguaggio futurista dell’artista non viene ancora giudicato abbastanza maturo dai suoi compagni. Tra luglio e agosto Balla risiede a Düsseldorf presso i signori Löwenstein, per studiare la decorazione di un ambiente (studio) della loro villa. Vi torna nel novembre-dicembre per completare la decorazione. Risalgono a quest’ultimo periodo gli studi per le compenetrazioni iridescenti e il dipinto *Ritmi di archetto*. In precedenza aveva studiato il movimento in dipinti ispirati alla cronofotografia (*Bambina x Balcone*) e alla fotodinamica di Bragaglia (*Guinzaglio in moto*).

1913

Nel febbraio espone insieme agli altri futuristi alla Mostra Futurista nel foyer del teatro Costanzi di Roma: presenta i tre quadri di movimento realizzati nella seconda metà del 1912 e *Lampada ad arco* del 1911. Disegna alcuni studi di compenetrazioni iridescenti per la copertina (mai realizzata) del catalogo della mostra della Secessione.

Balla davanti al quadro *Dinamismo di un cane al guinzaglio* in una fotodinamica di A.G. Bragaglia, 1912

Nell'aprile pubblica un volantino nel quale dichiara morto il "vecchio" Balla, le cui opere sarebbero state messe all'incanto alla Galleria Giosi (in effetti non ci fu poi alcuna asta). Espone i quattro dipinti presentati a Roma anche alle mostre futuriste di Rotterdam e Berlino (giugno, settembre). Nel novembre espone a Firenze, all'Esposizione di pittura futurista di "Lacerba", quattro opere rappresentanti studi di velocità, dipinti nei due-tre mesi immediatamente precedenti. Balla finalmente elabora un maturo stile futurista servendosi di un linguaggio decisamente autonomo, ormai lontano dalla tradizione divisionista. Le velocità astratte, assieme alle compenetrazioni iridescenti, sono il suo grande contributo alle avanguardie europee di quegli anni.

1914

Espone 28 opere alla mostra degli Amatori e Cultori: sono tutte opere prefuturiste, salvo due: *Ritmo di violino*, *Luce elettrica (Lampada ad arco)*. Espone alla Probitas di Roma tre opere prefuturiste.

Espone parallelamente alla Esposizione di Pittura Futurista alla Galleria Sprovieri di Roma 12 opere futuriste (la mostra si trasferisce poi a Napoli). Espone alla mostra dei futuristi alla Doré Gallery di Londra.

Pubblica in italiano il manifesto futurista *Il vestito antineutrale* (11 settembre), già apparso in versione francese il 20 maggio (*Le vêtement masculin futuriste*), che segna l'inizio dell'appassionato e approfondito interesse di Balla per la moda come espressione del dilagare estetico del futurismo nella vita quotidiana (già nel 1912 Balla aveva comunque realizzato dei vestiti futuristi, citati in una lettera alla famiglia da Düsseldorf).

1915

Balla firma con il giovane allievo Depero il manifesto della *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (11 marzo), introducendo di fatto un concetto estetico estremamente innovativo nell'ambito delle avanguardie internazionali, cioè l'applicazione rigorosa dello stile futurista e avanguardista in ogni aspetto del quotidiano.

RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO

Leggete **LA BALZA**
GIORNALE FUTURISTA
MESSINA

Manifesto della
Ricostruzione
Futurista
dell'Universo, 1915

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

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

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

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

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

La costruzione materiale del complesso plastico

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

Balla viene arrestato con Marinetti e altri futuristi per una manifestazione interventista davanti alla Camera dei deputati.

Espone quadri del "Fu Balla e Balla Futurista" alla Sala d'Arte Angelelli di Roma.

Espone 9 opere alla Panama Pacific International Exposition, in gruppo con i futuristi.

Nel 1915 le sue opere si orientano verso un sintetismo che abbandona qualsiasi scomposizione di origine divisionista, per comporre nel quadro forze dinamiche astratte costituite da forme geometriche o sinuose realizzate con colori puri e brillanti: sono i dipinti "interventisti".

Il paesaggio artificiale

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

l'animale metallico

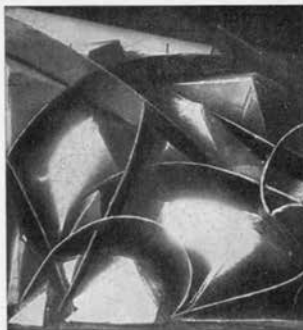
Fusione di arte + scienza. Chimica, fisica, pirotecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi, Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia,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

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

MILANO, 11 Marzo 1915.

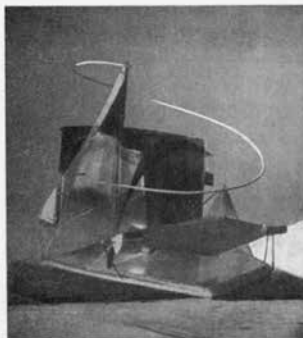
Balla
Depero
astrattisti futuristi

BALLA



N. 1. Complesso plastico colorato di frastuono + velocità
(Cartone e stagnola colorata)

BALLA



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

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

1916

Nell'estate partecipa alla realizzazione (sia come attore che come ideatore di alcune scene) del film *Vita Futurista*, diretto da Ginna, Settemelli e Corra.

l'11 settembre firma con Marinetti, Corra, Settemelli e Ginna il *Manifesto della Cinematografia Futurista*.

Nel dicembre viene incaricato da S. Diaghilev di realizzare lo "scenario plastico" per *Feu d'artifice* di Igor Stravinsky (secondo un bozzetto già approvato dallo stesso Diaghilev). Durante gli anni della guerra Balla progetta un grande numero di opere legate alle arti applicate e alla moda (ricami, cravatte, ecc.), dando a questa sua attività una dimensione

estetica notevolissima, che nel XX secolo appare pionieristica anche nel contesto delle avanguardie europee, precedente alla sistematizzazione del concetto di produzione artistica e di “design” avvenuto nell’ambito del Bauhaus.

1917

Il 28 gennaio si svolge la “prima” della proiezione del film *Vita Futurista*.

Il 12 aprile va in scena al teatro Costanzi *Feu d’artifice*, con le scene astratte (forme plastiche e geometriche di vivaci colori) di Balla e le coreografie realizzate solo con movimenti di luce colorata; per un guasto tecnico alla prima le luci rimangono fisse, mentre l’anteprima (cui si riferiscono le recensioni) riuscì perfettamente.

1918

Si tiene una grande mostra personale (40 opere) di Balla alla Casa d’Arte Bragaglia (ottobre). Pubblica in catalogo il *Manifesto del colore*.

Nel dopoguerra Balla sviluppa temi legati agli “stati d’animo” e ai movimenti segreti della natura, approfondendo l’ispirazione di cultura teosofica che già aveva avviato alla fine del primo decennio.

1919

Esponde alla Grande Esposizione Nazionale Futurista aperta a palazzo Cova a Milano; insieme ai dipinti espone anche parolibere e modelli di vestiti e disegni per cappelli.

1920

Insieme a Marinetti, Carli e Settimelli, assume la direzione del settimanale “Roma Futurista”.

Nel marzo espone alcuni quadri “passatisti” alla Galleria in Piazza della Scala a Milano. Espone cinque dipinti all’Exposition Internationale d’Art Moderne di Ginevra (dicembre).

1921

Balla è impegnato nella decorazione del Bal Tic Tac, un locale “per balli notturni” in via Milano a Roma, e subito



La sala futurista alla Biennale romana del 1925 (sulla parete sinistra si distingue il gruppo di opere di Balla)

dopo alla decorazione della Sala futurista della nuova sede della Casa d'Arte Bragaglia in via degli Avignonesi.

Espone alla Galerie Reinhardt di Parigi e a Praga con il gruppo futurista.

Negli anni Venti la produzione di arti applicate di Balla è quasi preponderante rispetto all'attività pittorica.

Inizia a dipingere nuovamente quadri figurativi (*Valle Giulia*, 1921, GNAM, Roma), attività dapprima rara, che negli anni Trenta diventerà praticamente esclusiva.

1925

Nel gennaio espone alla Mostra Futurista organizzata da Marinetti a Palazzo Madama a Torino. Nel marzo espone un largo nucleo di opere (11) alla Mostra Collettiva Futurista organizzata da Marinetti nell'ambito della III Biennale romana.

Riceve una medaglia d'oro per gli arazzi futuristi esposti all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi.



1926

Si reca a vivere temporaneamente a villa Ambron in via Al-dovrandi, avendo dovuto abbandonare la casa in via Parioli, destinata alla distruzione con tutti i suoi arredi futuristi. Espone quattro opere alla Biennale di Venezia.

La parete con gli arazzi di Balla all'Exposition Internationale des Arts Decoratifs a Parigi, 1925



Balla a Parigi, sulla Tour Eiffel, con Depero e Jannelli, 1925





Sala Balla alla mostra
degli Amatori e
Cultori, Roma 1928

1927

Espone due opere alla Quadriennale di Torino. Una mostra futurista itinerante (Bologna, Palermo, Milano, Imola) presenta suoi quadri.

1928

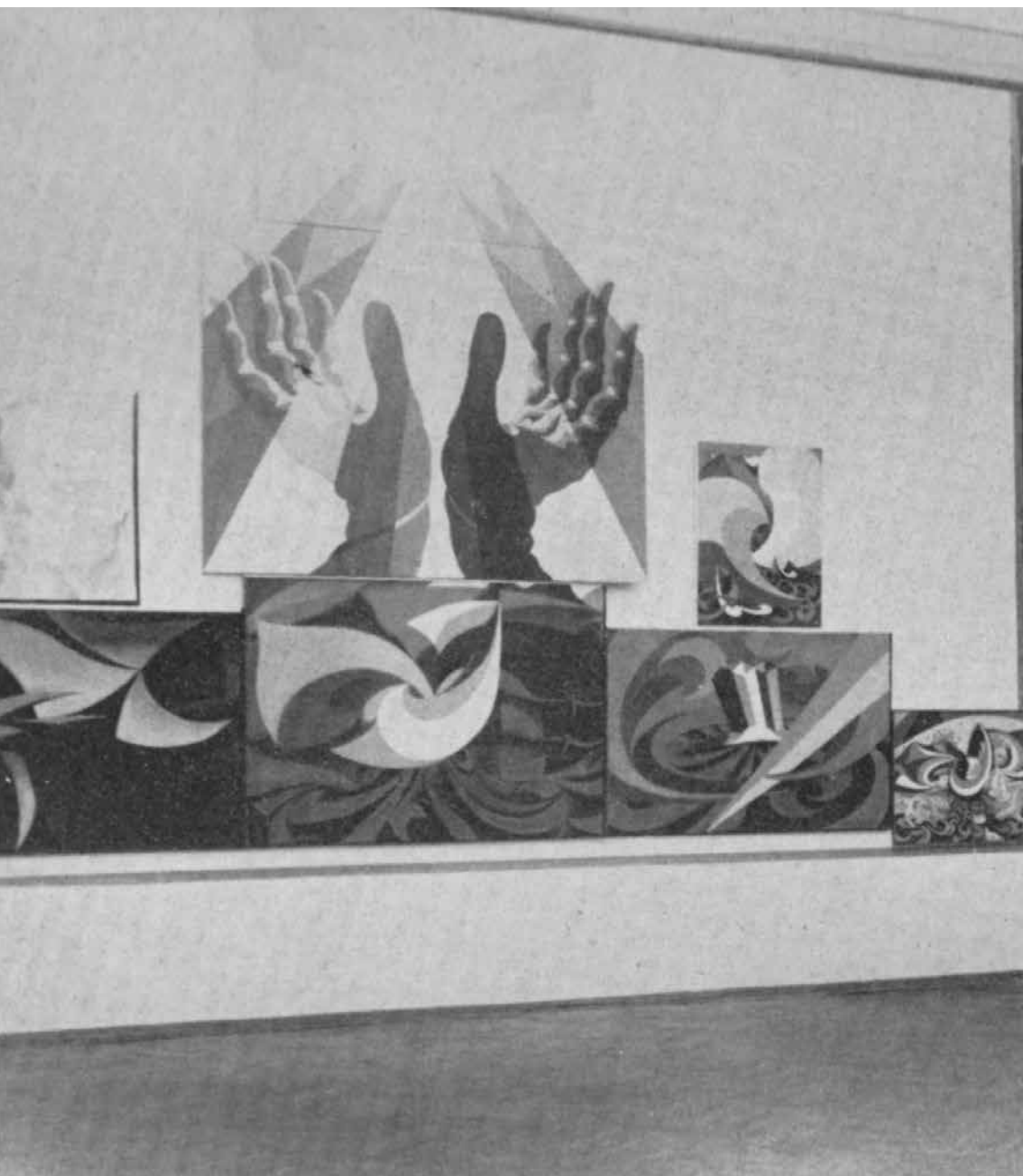
Ha una sala personale con 93 opere alla mostra degli Amatori e Cultori di Roma. Espone opere che ripercorrono interamente il suo iter artistico.

1929

Balla si trasferisce in via Oslavia 39, dove abiterà fino alla morte.

Ha un'altra mostra personale alla mostra del Centenario degli Amatori e Cultori, esponendo in prevalenza opere della figurazione postfuturista, ma essendo presente parallelamente anche nella sala del gruppo futurista con opere astratte.

NELLA PAGINA
ACCANTO:
Balla davanti
all'*Autoritratto*
nel 1927



Sala Balla alla mostra degli Amatori e Cultori, Roma 1928





Balla sul terrazzo della sua casa di via Oslavia con la serie dei Fiori futuristi, 1928

NELLA PAGINA ACCANTO:

Un interno della casa di Balla in via Oslavia



Balla nel suo studio,
1929 c.

1930

Espone con i futuristi alla Biennale di Venezia. Ha una mostra personale alla Galleria del Dipinto di Roma, dove presenta opere di tutte le epoche della sua attività e molte opere d'arte decorativa.

1931

Firma insieme a Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato il *Manifesto dell'Aeropittura*.



Sala della personale di Balla alla Galleria del Dipinto, Roma 1930

Esponde alla I Quadriennale romana opere indifferentemente futuriste e figurative.

Negli anni Trenta si susseguono le mostre in Italia e all'estero, e negli Stati Uniti si accentua l'interesse per la sua opera futurista (ad esempio, il collezionista G. Goodyear acquista *Dinamismo di un cane al guinzaglio*).

1933

Tra l'aprile e il maggio Balla si allontana definitivamente dal futurismo. Dipinge opere figurative che sono però ancora contestualizzate in ambienti futuristi.

1935

Balla viene nominato Accademico di San Luca.

Esponde un solo quadro figurativo alla II Quadriennale romana. Alla Galleria L'Antonina di piazza di Spagna a Roma tiene una personale insieme alle due figlie Luce ed Elica, entrambe pittrici e sue allieve.



1937

Balla scrive una lettera al giornale “Perseo” nella quale si dichiara completamente estraneo “da diversi anni” alle attività futuriste.

Sala della personale di Balla alla Galleria del Dipinto, Roma 1930

1942

Balla tiene una grande mostra personale alla Galleria San Marco di Roma, esclusivamente di opere postfuturiste.

1947-1958

Una sua mostra personale all’Accademia di San Luca non viene realizzata nel 1947 per dissapori nell’organizzazione e nella scelta delle opere da esporre; probabilmente vi erano anche rifacimenti recenti di opere futuriste.

Balla continua a dipingere opere di carattere realista, coerentemente con le scelte artistiche successive al futurismo. Nel dopoguerra si diffonde un largo interesse per le opere del periodo futurista, che vengono acquisite ed esposte nei maggiori musei di tutto il mondo. Impossibile citare la quantità di mostre nelle quali compaiono opere di Balla, e anche i



Balla malato nel suo letto con le figlie e un amico, anni Cinquanta (foto De Antonis)

riconoscimenti critici sono innumerevoli. I giovani astrattisti romani lo riscoprono come un maestro precorritore. Nei primi anni Cinquanta Balla si ammala gravemente, e la sua attività è molto ridotta a partire dal 1952: a malapena riesce a uscire di casa.

Nel 1956 il presidente della Repubblica Segni conferisce a Balla la medaglia d'oro come uno dei maggiori e più rappresentativi pittori italiani del secolo.

Giacomo Balla muore il 1 marzo 1958 all'età di 87 anni.

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2019

Diano libri Srl
Modena

