

Giacomo Balla. Genio futurista

Fabio Benzi

Genio futurista
da Expo Parigi 1925 a Expo Milano 2015

Giacomo Balla

SKIRA

In copertina / Cover
Giacomo Balla
Genio futurista, 1925
Collezione Laura e Lavinia
Biagiotti

Design
Marcello Francone

*Coordinamento redazionale /
Editorial Coordination*
Eva Vanzella

Redazione / Editing
Elisa Bagnoni
Timothy Stroud

Impaginazione / Layout
Serena Parini

Traduzioni / Translations
Language Consulting Congressi,
Milano

*Ricerca iconografica /
Iconographical Research*
Paola Lamanna

First published in Italy in 2015 by
Skira Editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy
www.skira.net

Nessuna parte di questo libro può
essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore

© 2015 Guidonia (Roma),
Fondazione Biagiotti Cigna
© 2015 Skira editore, Milano
© 2015 Giacomo Balla
by SIAE 2015
Tutti i diritti riservati

All rights reserved under
international copyright
conventions.
No part of this book may be
reproduced or utilized in any form
or by any means, electronic
or mechanical, including
photocopying, recording, or any
information storage and retrieval
system, without permission
in writing from the publisher.

Printed and bound in Italy.
First edition
ISBN: 978-88-572-2919-5

Finito di stampare nel mese
di aprile 2015
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy
www.skira.net

*Referenze fotografiche
Photographic references*
Riccardo Ragazzi
Giuseppe Schiavinotto
Alessandro Vasari

Il presente volume è edito in
concomitanza con l'esposizione
dell'opera di Giacomo Balla,
Genio futurista, 1925, al Palazzo
Italia di Milano Expo 2015

This volume is published on the
occasion of the exhibition
of Giacomo Balla's work, *Genio
futurista*, 1925, at the Palazzo
Italia as part of Milano Expo
2015

Giacomo Balla. Genio futurista
da Expo Parigi 1925 a Expo Milano 2015

Expo Milano, Palazzo Italia
maggio / May – ottobre / October 2015

*Produzione e organizzazione
Production and Organization*
Fondazione Biagiotti Cigna
Biagiotti Group Spa
Milano Expo

*Segreteria Organizzativa
Organizational Secretary*
Barbara Vernocchi

Assicurazioni / Insurance
AON Fine Arts & Jewellery
Division

Trasporti / Shipping
Arteria

*Restauratore e Registrar
Restorer and Registrar*
Barbara Santoro

Un ringraziamento particolare
è dedicato a Diana Bracco,
che con passione ed entusiasmo
ha voluto questa iniziativa

A very special thank you to Diana
Bracco, who fostered this project
with passion and enthusiasm

For Gianni and I, it was as if we had known Giacomo Balla personally.

Our relationship with the artist began in October 1986 when I wandered by happy accident into a small art gallery in the centre of Rome, where a small retrospective exhibition was being held of works owned by the Balla family. That was when I had my Futurist conversion. I went home thrilled and with my husband Gianni Cigna decided to purchase the majority of the works on show.

These formed the first nucleus of the collection and, above all, marked the start of our friendship with Luce and Elica Balla, the painter's daughters. It was they who introduced us almost tangibly to their "Papà", not only as one of the pictorial geniuses of the twentieth century, but also and above all as a kindly soul and an enthusiastic poet dedicated to the study of light, of art in motion, of art in mood. We have purchased many works, but it would be more correct to say that we have received them in loving custody from the "Balla girls", as we affectionately called the elderly ladies.

In the last months of his life, my husband Gianni organised the first exhibition of the Biagiotti Cigna collection in the prestigious Pushkin Museum in Moscow. This was in July 1996, shortly before an incurable disease crushed his strong fighting spirit. The Fondazione Biagiotti Cigna set up by the family continues to bear witness to Gianni's love of beauty, his patronage, and the consolation that art gave him during his suffering. I have continued to promote these memories and affections through further acquisitions of works by Giacomo Balla, an acute striver and irrepressible evolutionist, the true "Futurist Genius" and father of Italian design and applied arts of the twentieth century.

As an enthusiastic collector, and on the occasion of the extraordinary event that is the Milan Expo 2015, I thought that the *Genio Futurista* painted by Giacomo Balla in 1925 for the Expo in Paris could once again, after 90 years, illuminate Italian industriousness and excellence with its prism of tricolour lights.

In exhibiting Balla's tapestry in Palazzo Italia, I and my friend Diana Bracco, an icon of entrepreneurship in our country – whom I thank for sharing my intention – wish to add our own heartfelt contribution to the intangible message of "feeding" the planet, through the inner nourishment provided to us by art.

Laura Biagiotti

President of the Fondazione Biagiotti Cigna
and President of the Biagiotti Group

A Gianni e a me, pareva proprio di averlo conosciuto di persona, Giacomo Balla.

In realtà la nostra Balstoria cominciò nell'ottobre del 1986 quando approdai in modo fortuito, ma con intuizione felice, in una piccola galleria d'arte al centro di Roma, dove si teneva una mostra retrospettiva di opere della famiglia Balla. Ebbi in quell'occasione la mia folgorazione futurista sulla via di Damasco. Tornai a casa entusiasta e con mio marito Gianni Cigna decidemmo di acquisire la gran parte delle opere esposte.

Nacque così il primo nucleo della raccolta e soprattutto sbocciò in quell'occasione la nostra amicizia con Luce ed Elica Balla, le figlie del pittore. Furono loro a farci conoscere in modo quasi tangibile il loro "Papà", non solo sotto il profilo di grande genio pittorico di questo secolo, ma anche e soprattutto come anima di artista gentile, poeta entusiasta dedicato totalmente alla sua ricerca di arte nella luce, di arte nel movimento, di arte nello stato d'animo. Molte opere le abbiamo acquistate, ma sarebbe più corretto dire ricevute in amorevole affidamento dalle "ragazze Balla", come noi, affettuosamente, definivamo le due anziane Signorine.

Mio marito Gianni realizzò, negli ultimi mesi della sua vita, la prima mostra della raccolta Biagiotti Cigna nel prestigioso Museo Puškin di Mosca nel luglio del 1996, poco tempo prima che un male incurabile piegasse la sua fortissima tempra di combattente. La Fondazione Biagiotti Cigna costituita dalla famiglia continua a testimoniare la passione di Gianni per il bello, il suo mecenatismo, la consolazione che, nella sofferenza, l'arte aveva significato per Lui. Memorie e affetti che ho continuato a mantenere e promuovere attraverso ulteriori acquisizioni di opere di Giacomo Balla, ricercatore arguto e incontentabile evoluzionista, vero "Genio futurista", padre del design italiano e delle arti applicate del XX secolo.

In questo mio percorso di entusiasta collezionista, in occasione dello straordinario evento dell'Expo Milano 2015, ho pensato che il *Genio futurista* dipinto da Giacomo Balla nel 1925 per l'Expo di Parigi, potesse di nuovo, dopo novant'anni, illuminare con il suo prisma di luci tricolore, l'operosità e il ben fare italiano.

Con la mia amica Diana Bracco, icona dell'imprenditoria del nostro Paese, che ringrazio per questa condivisione d'intenti, esponendo l'arazzo di Balla a Palazzo Italia, abbiamo convenuto di aggiungere un appassionato contributo al messaggio intangibile di "nutrire" il pianeta, anche attraverso il cibo interiore che dona l'arte.

Laura Biagiotti

Presidente Fondazione Biagiotti Cigna
e Presidente Biagiotti Group

Sommario / Contents

- 10 Giacomo Balla from the *Futurist Reconstruction of the Universe* to the *Genio futurista*
- 11 Giacomo Balla dalla *Ricostruzione futurista dell'universo* al *Genio futurista*
Fabio Benzi
- 58 Giacomo Balla. An Essential Biography
- 59 Giacomo Balla. Una biografia essenziale
Fabio Benzi

Giacomo Balla from the *Futurist Reconstruction of the Universe to the Genio futurista*

Fabio Benzi

A Futurist Universe

Following joining the Futurist group in 1910, Giacomo Balla entered a period of long, inward-looking experimentation into new stylistic motifs and avant-garde content. After several trials that took him close alternately to chronophotography and Bragaglia's photodynamics for the purpose of representing movement and dynamism, in 1913 he finally achieved a mature and extremely original version of Futurism in the development of his *Compenetrazioni iridescenti* [Iridescent Interpenetrations], and, above all, his series of *Velocità astratte* [Abstract Speed], cycles that confirmed him as one of the most autonomous and original voices of the Futurist movement.¹ Towards the end of 1915 Balla's artistic language within the realm of Futurism went even further, when he abandoned the use of the decomposed brushstrokes (derived from Divisionism) that were his last tie with the "innate complementariness" referred to in the *Manifesto tecnico della pittura futurista* [Technical Manifesto of Futurist Painting] (1910), and which were still present, for example, in the *Abstract Speed* cycle and up until *Mercurio transita davanti al sole* [Mercury Passes Before the Sun] (1914) (fig. 1). This new sign, which developed from a brushstroke to a *tache* (seen in the works painted between 1910 and early 1913), became threadlike and energized, even cutting in its dynamic emphasis, though it still formed a link with his experiences during the first decade of the century and with those initially adopted by his Futurist colleagues.

The use of industrial enamel paints (used for car bodies) and glossy, water-based inks, combined with classic techniques (oils and tempera), was not simply an expression of a love of modernity also in his choice of materials, it also conferred on his paintings of that moment an unusual chromatic brilliance in uniform and synthetic expanses of colour, featuring sharply geometric and interpenetrating forms to represent the notion of speed. Works from late 1914 and 1915 include the "plastic complexes" (unfortunately lost) – pure, "anti-atmospheric" forms created by combinations of three-dimensional objects (mirrors, string, pieces of cardboard, tin foil) that sublimated Boccioni's concept of polymaterial sculpture, liberating it from its physical and iconographical references, and expounding dynamism in a purely abstract and rhythmic sense. The same approach was taken up in the extraordinary series of "interventionist" paintings (1915) characterised by pure enamels and sinuous geometric shapes that have no relationship with natural forms. "Futurist Abstractionist" is

Giacomo Balla dalla *Ricostruzione futurista dell'universo al Genio futurista*

Fabio Benzi

Un universo futurista

Dopo la sua adesione al futurismo nel 1910, Giacomo Balla attraversa un periodo di lunga e introvertita sperimentazione dei nuovi stili e contenuti avanguardisti. Dopo alcune prove che lo vedono avvicinarsi alternatamente alla cronofotografia e alla fotodinamica di Bragaglia, nell'intento di rappresentare il movimento e il dinamismo, egli giunge finalmente nel 1913 a una matura e originalissima versione del futurismo, attraverso l'elaborazione dei cicli delle *Compenetrazioni iridescenti* e soprattutto delle *Velocità astratte*, che lo consacrano come una delle voci più autonome e originali del movimento¹. Successivamente, verso il 1915, l'artista sviluppa un linguaggio sempre più peculiare nell'ambito del futurismo, abbandonando anche la pennellata scomposta (ancora di matrice divisionista) che costituiva l'ultimo legame con quel "complementarismo congenito" enunciato nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910), ancora presente ad esempio nelle *Velocità astratte* fino al ciclo di *Mercurio transita davanti al sole* (1914; fig. 1): un segno che da pennellata a *tache* (come nelle opere realizzate tra il 1910 e l'inizio del 1913) diviene filamentoso ed estremamente innervato, persino tagliente nell'enfasi dinamica, che tuttavia ancora costituiva un legame con le sue esperienze passate del primo decennio del secolo e con quelle inizialmente adottate anche dai suoi compagni futuristi.

L'impiego innovativo anche di smalti industriali (usati per le carrozzerie delle macchine), o di inchiostri lucidi acquerellati, oltre alle tecniche più classiche (olio o tempera), non solo esprime una tensione verso la modernità anche dei materiali, ma conferisce ai dipinti di quel momento una brillantezza cromatica inusitata, realizzando campiture uniformi e sintetiche di colore, forme compenetranti e taglienti di velocità. Opere di quell'anno 1915 (o della fine del precedente), sono anche i "complessi plastici" (purtroppo perduti), strutture pure e "antiatmosferiche", combinazioni di elementi tridimensionali (specchi, fili, cartoni, stagnole) che sublimano il concetto di scultura polimaterica di Boccioni svincolandolo dal riferimento fisico e iconografico, svolgendo in senso puramente astrattivo e ritmico il dinamismo; così come anche la serie straordinaria dei dipinti "interventisti" (1915) è caratterizzata da colori puri e smaltati, da forme sinuose e geometrizzanti, senza più riscontri con forme naturali. "Astrattista futurista" si definisce infatti Balla nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, firmato assieme a Depero all'inizio del 1915 (fig. 2).



1. Giacomo Balla
Mercurio transita davanti al sole [Mercury Passing Before the Sun], 1914
 Collezione Gianni Mattioli
 (deposito a lungo termine presso la Peggy Guggenheim Collection, Venezia / on temporary loan at the Peggy Guggenheim Collection, Venice)

2. *Ricostruzione futurista dell'universo. Manifesto* [The Futurist Reconstruction of the Universe, Manifesto], 1915
 Guidonia (Roma),
 Fondazione Biagiotti Cigna



Fin dai suoi esordi il movimento futurista cercò soluzioni estetiche che riuscissero a interagire con i diversi campi del quotidiano, ma solo Balla riuscì, per primo, a creare compiutamente questa saldatura pensando di espandere il concetto estetico dal quadro al vestito, all'arredamento, al design, al teatro, al cinema, all'architettura, in un'idea di "arte totale" che fece esclamare allo stesso Boccioni che egli aveva raggiunto ormai "un punto in cui è difficile che altri si trovi oggi in Europa"². Questa fondamentale intuizione, che influenzerà tutte le avanguardie europee, ha il suo punto culminante con la redazione del sopraccitato manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (11 marzo 1915). Tuttavia già il 20 maggio 1914 con il manifesto del *Vêtement masculin futuriste*, poi ripubblicato in italiano l'11 settembre col titolo *Il vestito antineutrale* (fig. 3) e un carattere più interventista ("antineutrale"), egli gettava le basi di questa tesi; e ancora prima, nel 1912, con l'arredamento di Casa Löwenstein a Düsseldorf e i primi abiti futuristi di cui si ha menzione documentaria³, egli segna il dilagare dell'estetica dall'opera d'arte tradizionale a tutti gli aspetti della vita quotidiana: "G. Balla in Italia per primo, ha pensato alla industrializzazione del futurismo all'arte nostra applicata, agli oggetti d'uso comune" ribadisce Gino Galli nel 1919⁴. Se certo il manifesto della "ricostruzione" è firmato a quattro mani con Depero, ed esiste una prima versione di pugno di quest'ultimo in cui alcuni punti (riguardanti l'idea del "complesso plastico") sono già perfettamente ab-

Manifesto futurista
del vestito da uomo

doi futuristi nei brevi intervalli
del lavoro di rendimento
si occupano come è loro abitudine
di vestirsi alla moda
per questo essi nei vestiti d'oggi per
quasi tutti i motivi da certe esigenze
modeste sono ancora assai
passatisti

BISOGNA DISTROVERE IL VESTITO PASSATISTA
epidemico colorito funebre decadente noioso
antigiornico — Abolire nelle stoffe
i colori stridati carini fantasmi
e disegni a righe quadretti puntelli
taglio e confezione abolizione simultanea
di linee naive uniformità di goffi
risvolti camiciniature ecc. ecc.

Finirla una buona volta con quei dimotivamenti
che sono gli ipocriti vestiti da latte

Le vie affollate assombrano
teatri caffè sono di una tonalità
decadente funebre perché i
vestiti riflettono l'animo muson
addolorato passatista del giorno d'oggi

BISOGNA INVENTARE IL VESTITO FUTURISTA
allegriissimo involute accento di
colori vivaci dinamico nelle linee
semplice soprattutto di linee dinamiche
allo scopo di accrescere l'attività industriale
e dare un continuo godimento del nuovo
al nostro corpo ADOPERARE nelle
stoffe i colori MUSCOLARI violetti
Rossofino turchinissimi verdi
Gialloni arancioni vermiglioni
e toni OPPURE bianco grigio

nel mio manifesto
il colore colore

Marinetti

Dalla

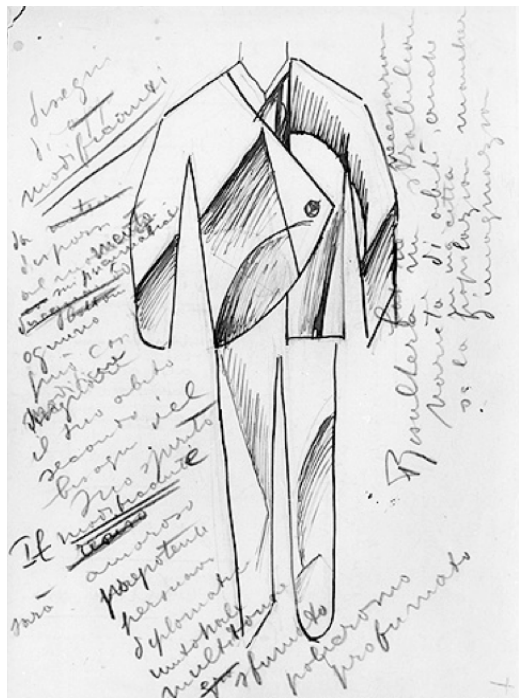
proprioamente uscirà il manifesto
futurista per vestito uomo

3) L'importante è far sì
che i colori siano
(con il colore) i colori
di un colore i colori
e rigati stupidi

a) Colori
di colori i colori
sbavate puzze
e rigati stupidi

b) Colori tutti e
di colori i colori
che stanno
deprimono costrutta
d'anni legami
i colori
e danno alla
me non i colori
e colori i colori

c) Colori con dati
questo è armonia
che rianimano i colori
e colori i colori



4) b) Colori
d'anni legami
i colori
e danno alla
me non i colori
e colori i colori

colori muscolari
violetti
Rossofino
turchinissimi
verdi
Gialloni
arancioni
vermiglioni
e toni
OPPURE
bianco grigio

5) creare disegni dinamici
espansi con equivalenti
triangoli con spirali elmi circolari ecc.
servirsi nel taglio di linee dinamiche
inamovibili la fine di una
manica i davanti della giacca
sono a sinistra rotondi a
destra quadrati con gilet
calzoni palatos ecc.

Questa allegria sfolgorante
di vestiti in movimento
per le numerose vie trasformate
dalla nuova architettura FUTURISTA
sintetizza come prismatico
splendore di una gigantesca
retina da gioielliere

6) acrobazie di colori disposti
come le seguenti parole:
caffiangocare Rorverbastocap
transportautom gambrotaieneoz
Turchinorbiancace areonigareto
cielotettasensorgiabroz
afixcinematof barbarabinesvid

il vestito futurista
l'allegria del nostro vestito
futurista vincerà a conquistare
la paragonazione del buon
superiore proclamato dal
mio grande artista

3. Il vestito antineutrale. Manifesto futurista [Anti-Neutral Clothing. Futurist Manifesto], bozza autografa / autograph draft, 1914 Guidonia (Roma), Fondazione Biagiotti Cigna

how Balla defined himself in the *Ricostruzione futurista dell'universo* [Manifesto of the Futurist Reconstruction of the Universe], which he signed with Fortunato Depero in early 1915 (fig. 2).

Since its inception, the Futurist movement sought aesthetic solutions that could be integrated with the various realms of daily life, but only Balla succeeded fully in this, migrating the Futurist aesthetic from painting into the fields of clothing, furnishing, design, theatre, cinema and architecture in a concept of “total art”, to the extent that Boccioni exclaimed that Balla had arrived at “a point ahead of almost everyone else in Europe today”.² This fundamental paradigm, which would influence the entire European avant-garde, culminated in the *Ricostruzione futurista dell'universo* [Manifesto of the Futurist Reconstruction of the Universe] (signed on 11 March 1915). However, the foundation for this thinking had already been laid on 20 May 1914, with publication of *Vêtement masculin futuriste* [Futurist Manifesto of Men's Clothing], issued in Italian on 11 September with the title *Vestito antineutrale* [Anti-Neutral Clothing] (fig. 3), with a more interventionist (“anti-neutral”) character. Even earlier, in 1912, when he designed the interior of the home of the Löwenstein family in Düsseldorf and Futurist clothing was first documented,³ the transposition of aesthetics from traditional works of art into all aspects of daily life had been manifested: “G. Balla was the first person in Italy to consider implementing Futurism on an industrial level to applied art and objects of daily use,” stated Gino Galli in 1919.⁴ Although the “reconstruction” manifesto was signed with Depero, and there exists an earlier handwritten version by the latter in which some notes (regarding the idea of the “plastic complex”) were already in their final form in 1914, it is difficult to imagine that a young man introduced only a few months earlier to the novelties of Futurism would be capable of independently authoring one of the most revolutionary manifestos in the history of the movement, and one that marked a real shift from the first phase of Futurism to a new and different level.⁵ It therefore seems much more probable (as well as for other reasons⁶) that Depero, in addition to his contribution of youthful enthusiasm, provided the final version of Balla's ideas, the latter having already spent a year elaborating his extra-pictorial theories, which furthermore had not been well received by the other members of the central committee, primarily Soffici and Carrà, but also by Severini.⁷ In particular, they alluded to the manifesto of *Vêtement masculin futuriste*, which as mentioned, constituted the theoretical prodrome for the expansion of Futurist art from painting and sculpture to include every aspect of daily life, a step fully taken in the ensuing draft of the *Ricostruzione futurista dell'universo* [Manifesto of the Futurist Reconstruction of the Universe].

After the initial period of Boccioni's leadership (and already before his death in 1916), Balla had taken on a role as a reference point for Futurism on account of his versatility. As from 1915, he became the movement's undisputed leader in Rome and the individual around whom the younger and more prominent painters gathered. These were primarily Fortunato Depero and Enrico Prampolini, but also Pannaggi, Dottori, Paladini, Galli, De Pistoris, Benedetta and Evola.

Balla developed into the epicentre of the Roman nucleus of Futurism and decisively shifted the focal point of the movement from Milan to Rome. His development, and that of his followers, would strongly characterise the forms and the directions that Futurism would take in the years after 1915, going well beyond Boccioni's stylistic traits had connoted the

bozzati nel 1914, risulta tuttavia difficile pensare che un giovane introdotto appena da pochi mesi alle novità futuriste fosse in grado di elaborare autonomamente uno dei manifesti più rivoluzionari dell'intera storia del movimento, che segna il reale passaggio tra la prima fase del futurismo e una sua nuova, differente espansione⁵. Appare quindi molto più probabile (anche in ordine ad altre riflessioni⁶) che Depero, pur dando un suo sostanziale contributo di giovanile entusiasmo, mettesse in pulito, da allievo fedele, le idee di Balla, il quale già da circa un anno aveva elaborato delle teorie extrapittoriche, che peraltro non avevano ricevuto il gradimento degli altri membri del comitato centrale, soprattutto di Soffici e Carrà, ma anche di Severini⁷: in particolare essi alludevano al manifesto del *Vêtement masculin futuriste*, che come si è detto costituisce il prodromo teorico per l'espansione dell'arte futurista dal dipinto e dalla scultura a ogni aspetto del mondo quotidiano, realizzato di fatto compiutamente con la poco successiva stesura del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*.

Balla, dopo il primo momento di leadership di Boccioni nel movimento (e già prima della sua morte, avvenuta nel 1916), assume proprio per la sua versatilità in questo senso una funzione di riferimento centrale per il futurismo. A partire dal 1915 egli diviene a Roma un caposcuola indiscusso, cui si avvicinano i più giovani e promettenti pittori: Fortunato Depero ed Enrico Prampolini, principalmente, ma anche Pannaggi, Dottori, Paladini, Galli, De Pistoris, Benedetta, Evola.

In effetti, è attorno a Balla che si costituisce il folto nucleo romano del futurismo, spostando decisamente il baricentro del movimento da Milano a Roma, e gli sviluppi suoi e dei suoi seguaci caratterizzeranno fortemente le forme e gli indirizzi che il futurismo assumerà negli anni successivi dopo il 1915, superando nettamente gli stilemi boccioniani che avevano connotato i primissimi anni di attività. La forte, michelangelolesca visione di Boccioni, pur genialmente innovativa, era imperniata sulla priorità delle arti plastiche, così come era ancorata, da un punto di vista meramente stilistico, alle scomposizioni formali cubiste. Balla liberò e rinnovò il concetto di avanguardia allargandolo genialmente oltre il confine dell'opera pittorica o scultorea, nonché depurandolo da riferimenti stranieri, fino a creare un linguaggio radicalmente originale e innovativo.

In quest'ottica si allargava a dismisura il ventaglio delle applicazioni futuriste, indagando ogni aspetto della produzione artistica, coinvolgendo non solo le arti visive potremmo dire statiche, come architettura, ceramica, mobilio, vetrate, mosaici, arte monumentale, arazzi, grafica, moda, fotografia, scenografia ecc., ma anche proiettandosi sulle discipline “dinamiche” come il cinema, la danza, la recitazione, la performance.

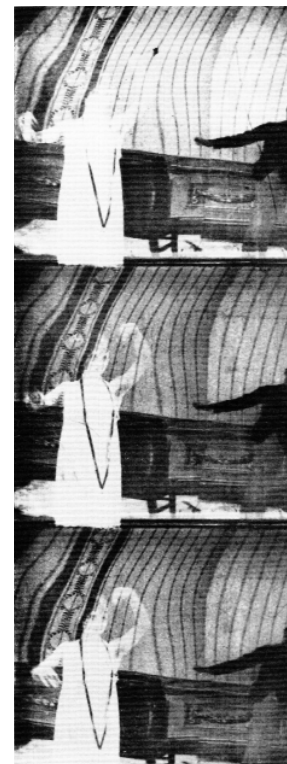
L'attività applicativa della *vis* creativa futurista, partendo dall'intuizione di Balla, arriverà a influenzare velocemente tutte le avanguardie europee, fino ad allora anch'esse sostanzialmente legate a un concetto tradizionale dell'opera d'arte “alta” (pittura, scultura, architettura, secondo la consueta concezione accademica). Benché la nozione di arte applicata di concezione artistica fosse il frutto di una lunga elaborazione estetica nata con gli *Arts and Crafts* inglesi ancora nella seconda metà dell'Ottocento, e perfezionatasi in senso industriale con il movimento internazionale dell'*Art nouveau*, l'idea di un *continuum* estetico che passa dalla vita all'arte e all'ambiente quotidiano senza soluzione

early years of the movement's art. Although it was ingenious and innovative, Boccioni's strong, Michelangelesque vision hinged around the main preoccupations of the sculptural arts, in the same way that from a purely stylistic perspective it had its foundation in the decomposition of forms typical of Cubism. Balla liberated and renewed this avant-garde concept, and brilliantly expanded it beyond the boundaries of pictorial or sculptural work, purifying it of all alien references and creating a radically original and innovative artistic vocabulary.

The range of Futurist applications increased disproportionately to be of relevance to every aspect of artistic production, not only what might be thought of as "static" visual arts, such as architecture, ceramics, furniture and glass making, mosaics, monumental art, tapestries, graphic design, fashion, photography, stage design, etc., but also the "dynamic" disciplines of cinema, dance, acting and performance.

Taking Balla's thinking as its starting point, the application of Futurism's creative power came rapidly to influence all the avant-garde movements in Europe, which had until then been significantly tied to a traditional concept of "high" art (painting, sculpture or architecture, in accordance with the traditional academic concept of art). Although the concept of applied art of an artistic character was the fruit of a long aesthetic development brought into being with the English Arts and Crafts movement during the second half of the nineteenth century, and which reached its culmination in the industrial sense with the international movement of Art Nouveau, the notion of an uninterrupted aesthetic continuum between life and art and the daily environment was drastically and "anti-decadently" tackled by Futurism, which rapidly transposed it to such disparate realities as the Bauhaus in Germany, Neoplasticism in Holland, Constructivism in Russia and L'Esprit Nouveau in France.

In Italy, the implementation of Futurism within the applied arts was initially on a fairly artisanal, though still vigorous, level. Between 1912 and 1914, Balla personally made every practical item and furnishing in his home, using a variety of materials and painting them with an assorted Futurist aesthetic (Futurist musical instruments, easels, boxes, chairs, furniture, etc.), creating a total work of art – his own home – which he effectively also opened to the public, predating by many years the famous examples of environmental art, such as Schwitters' *Merzbau*. His wife and daughters embroidered tapestries, cushions and lampshades to his design. At the same time, in the post-war period, a series of "Case d'Arte" ["Art Houses"] were opened throughout Italy, where the leading Futurist artists sold all types of objects to "Futurize" daily life. As soon as the war ended, Fortunato Depero opened the Casa d'Arte Depero in 1919 in Rovereto. In Rome and Milan the wealth of tapestries, wooden objects, dishes for the home, cushions, toys and furniture in a very particular geometrical and mechanical style, designed in serrated, intersecting forms and decorated in bright and contrasting colours, enjoyed immediate success in intellectual circles. With Mario Recchi in Rome in 1919, Enrico Prampolini opened the Casa d'Arte Italiana with similar ideas in mind: "With these criteria, based partly on a precise understanding of the values that exist between objects and their materials, forms and their application, considered in their decorative roles, the Futurist painter E. Prampolini has invented the decoration of the Italian 'art house'." Situated in Via San Nicolò da Tolentino, the "space was completely furnished by Prampolini with furniture, carpets, lamps, shelves, screens,



4. *Vita futurista* [Futurist Life], 1916

Fotogrammi dal film con la sequenza "Balla sposa una seggiola e nasce un panchetto" / Stills from the film with the sequence, "Balla marries a chair and a stool is born"

di continuità è affrontata drasticamente e antidecadentisticamente dal futurismo, che la trasmette velocemente a realtà disparate come il Bauhaus in Germania, il neoplasticismo in Olanda, il costruttivismo in Russia, "L'Esprit Nouveau" in Francia.

In Italia l'apertura alle arti applicate si esprime dapprima in una versione più artigianale, ma vitalissima. Balla dal 1912-1914 costruiva ogni elemento d'uso e d'arredo della sua casa personalmente, usando materie diverse (polimerici), decorandoli con una pittura variegata, futurista (strumenti musicali futuristi, cavalletti, scatole, sedie, mobili ecc.), realizzando un'opera d'arte totale, la sua stessa casa, che difatti apriva anche al pubblico, precorrendo di molti anni celebri esempi di arte ambientale quali il *Merzbau* di Schwitters. La moglie e le sue figlie ricamavano arazzi, cuscini, paralumi su suo disegno. Parallelamente si aprono, nel dopoguerra, una serie di "Case d'Arte" in tutta Italia, dove i maggiori artisti futuristi propongono in vendita ogni oggetto possibile per rendere "futurista" la vita quotidiana. Fortunato Depero apre la sua Casa d'Arte Depero appena terminata la guerra, nel 1919, a Rovereto. La ricchissima produzione di arazzi, oggetti in legno, stoviglie per la casa, cuscini, giocattoli, mobili, impostati sul suo particolarissimo stile geometrico e meccanico, dai colori accesi e violenti, dalle forme seghettate e intersecate, ottiene un subitaneo successo negli ambienti intellettuali di Milano e Roma. Enrico Prampolini dal canto suo apre a Roma, sempre nel 1919 e con la collaborazione di Mario Recchi, la Casa d'Arte Italiana, con analoghi intenti: "Con questi criteri, dovuti anche all'esatta conoscenza dei valori che intercedono fra materia e oggetto, forma e uso, considerati nel loro divenire decorativo, il pittore futurista E. Prampolini ha composto la decorazione della 'casa d'arte' italiana"⁹. Nella sede di via San Nicola da Tolentino, il "locale era stato arredato completamente da Prampolini con mobili, tappeti, lampade, scansie, paraventi, cuscini e ceramiche di suo disegno"⁹. A Roma la Casa d'Arte Bragaglia proponeva anch'essa, in seno alla sua complessa attività espositiva, manufatti di arredo futurista. Ma in tutta Italia si svilupparono analoghe iniziative. A Bologna, su iniziativa di Tato, si aprì una Casa d'Arte nei primi anni venti. A Palermo, in via Vincenzo da Pavia, Pippo Rizzo aiutato dalla moglie Maria apre nello stesso periodo la sua Casa d'Arte. Andreoni, nella seconda metà del decennio, inaugura a Milano le Creazioni d'Arte Cesare Andreoni.

In questo percorso di estensione del campo dell'estetica a ogni aspetto della vita moderna, nel settembre del 1916 Balla collabora al film *Vita futurista*, girato dal futurista-teosofo Arnaldo Ginna su un "copione" steso da Marinetti, Settimelli, Corra e dallo stesso Balla: alcune scene sono ideate da lui (la "Danza dello splendore geometrico", un simbolico "matrimonio con l'oggetto" ecc.; fig. 4).

Balla progetta ancora tra la fine del 1916 e l'inizio del 1917 le scene per *Feu d'artifice* di Stravinskij organizzato dai Ballets russes di Diaghilev e messo in scena nel 1917¹⁰ (figg. 5-6); la morfologia degli elementi astratti è la sostanziale evoluzione tridimensionale (o meglio, polidimensionale¹¹: carattere accentuato nella scenografia da veli trasparenti e fasci di luce colorata che intendono suggerire profondità e dimensionalità inedite) della serie dei magnifici dipinti interventisti del 1915, pure sintesi cromatiche di forme aleatorie. Si tratta di una scenografia fatta di soli volumi geometrici vivacemente colorati e di luci mobili, intermitenti, filtrate da veli di seta; non vi sono ballerini, il dinamismo scenico

cushions and ceramics designed by him”.⁹ The Casa d’Arte Bragaglia in Rome also displayed objects of Futurist furnishings as part of its overall ongoing exhibitions. But similar ventures were taken up throughout Italy. An art house was opened by Tato in Bologna in the early 1920s. In Via Vincenzo da Pavia in Palermo during the same period, Pippo Rizzo opened his own art house with the help of his wife, Maria. And in the second half of the decade, Andreoni inaugurated the Creazioni d’Arte Cesare Andreoni in Milan.

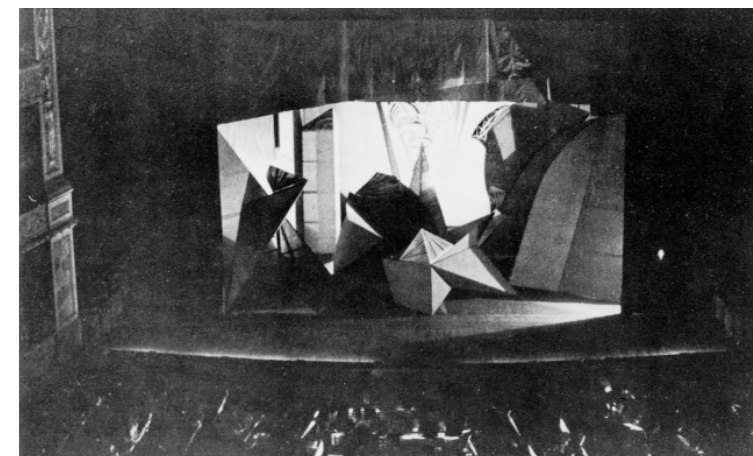
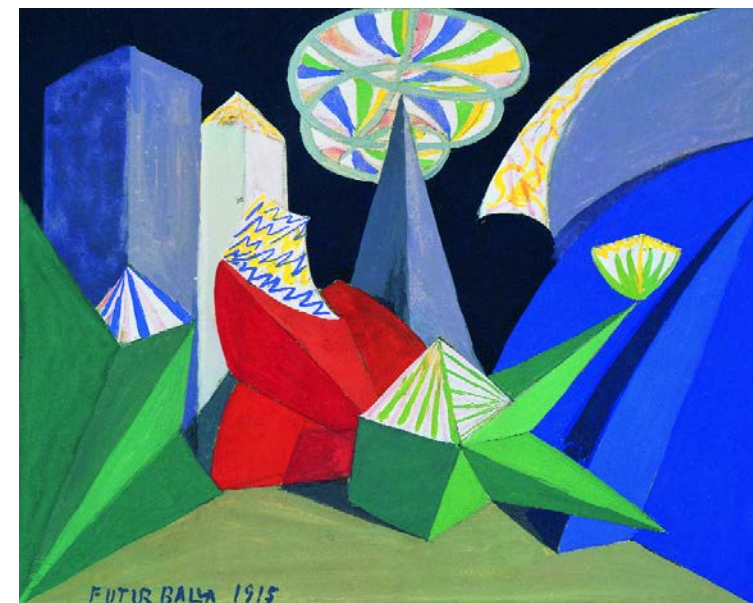
In this broadening of the aesthetic to all aspects of modern life, in September 1916 Balla worked on the film *Vita futurista* [Futurist Life] shot by the Futurist-theosophist Arnaldo Ginna. It was based on a “screen-play” written by Marinetti, Settimelli, Corra and Balla himself. Some of the scenes were conceived by Balla (the Dance of Geometric Splendour and a symbolic “marriage with an object”, among others) (fig. 4).

In late 1916 and early 1917, Balla designed the scenery for Stravinsky’s *Feu d’artifice*, which was directed by Diaghilev for his Ballets Russes and performed in 1917¹⁰ (figs. 5, 6). The morphology of the abstract elements is essentially the three-dimensional (or rather, multi-dimensional:¹ a characteristic heightened in the set design by the transparent veils and bands of coloured light whose purpose is to suggest an unprecedented degree of depth and dimensionality) development of his series of magnificent interventionist paintings of 1915 – pure chromatic syntheses of random forms. The set design was composed of brightly coloured geometric volumes and intermittent moving lights filtered by silk veils. There were no dancers: the movement on stage was created exclusively by the bands of light, an insubstantial and abstract flow of light and colours, which was an absolute novelty in the theatre at the time.¹² As original as it was, this total scenic and choreographic abstraction reveals a close link with the theosophic movement, with which Balla was actively involved. There can be no doubt that this influence, which has never been mentioned in the numerous analyses of the production, stimulated Balla and was prompted by a similar experiment made by the Russian composer Alexander Scriabin,¹³ who presented a version of his *Prometheus* at Carnegie Hall in New York on 20 March 1915 accompanied by a performance of coloured lights based on the synaesthesia of musical notes and colours. To this end the composer had designed a specific instrument, the *clavier à lumière*, composed of a keyboard in which each key activated a differently coloured light.¹⁴ Its resemblance to Balla’s complicated console of switches that controlled the stage lights (which provided 76 different combinations of coloured lights) – so complicated that it short-circuited during the second performance, leaving the stage in darkness – is evident. Scriabin’s involvement in theosophical circles must have been responsible for news of the New York performance and of the principles of the abstract connections between sounds and colours reaching the theosophist Balla’s ears so quickly, providing him with exciting food for thought. It was not long until he applied these new ideas with great innovation, transforming Scriabin’s purely environmental approach (the coloured lights were an accompaniment to the music being played by the orchestra) into a definitive scenic, theatrical and dynamic addition to the performance. On the other hand, the deep interest aroused by Scriabin’s music as it related to chromatic synaesthesia (particularly in *Prometheus*, which was the experimental manifesto of the project) among

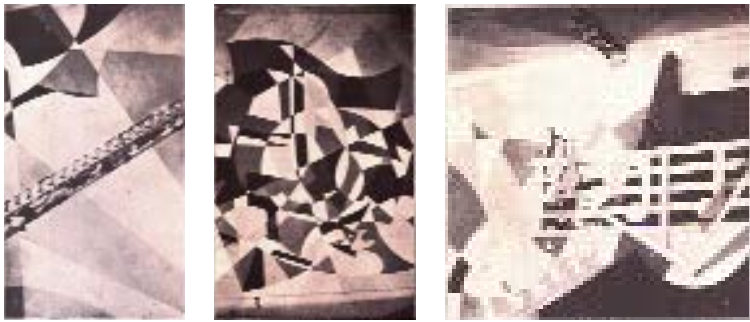
20 the European artistic avant-garde at the time is attested by a plethora of

5. Giacomo Balla
Bozzetto per la scena di /
Sketch for a scene for
Feu d’artifice, 1916-1917
Milano, Museo Teatrale
alla Scala

6. Giacomo Balla
Feu d’artifice, 1916-1917
Foto di scena al / Photos
of a scene at Costanzi
Theatre, 1917



è risolto solo grazie a fasci di luce, a un incorporeo e astratto flusso di luci e colori, una novità assoluta in campo teatrale¹². Per quanto originalissima, questa invenzione di totale astrazione scenica e coreografica mostra uno strettissimo legame con il contesto teosofico, cui Balla era attivamente legato. Non v’è dubbio infatti che questo aspetto, mai emerso nelle numerose analisi che sono state fatte della rappresentazione, suscitò l’ispirazione di Balla e nasce dalla riflessione su un analogo esperimento ideato dal compositore russo Aleksandr Skrjabin¹³, che il 20 marzo 1915 presentò al Carnegie Hall di New York una versione del suo *Prometeo* accompagnata da una performance luminosa basata sulla sinestesia di note musicali e colori. A questo fine il compositore aveva ideato uno strumento specifico, il *clavier à lumière*, composto da una tastiera cui corrispondevano circuiti che attivavano a ogni nota una luce differentemente colorata¹⁴. La somiglianza con la complicata console a interruttori che comandavano le luci di scena costruita da Balla (che prevedeva settantasei differenti combinazioni di luce colorata), tanto complicata che il giorno della seconda rappresentazione andò in 21



7. Giacomo Balla
Particolare del soffitto del Bal Tik Tak (distrutto) / Detail of the ceiling from the Bal Tik Tak (destroyed), 1921

8. Giacomo Balla
Particolare di un pannello del Bal Tik Tak (distrutto) / Detail from a panel from the Bal Tik Tak (destroyed), 1921

9. Giacomo Balla
Particolare della balconata dei musicisti del Bal Tik Tak (distrutto) / Detail from the musicians' balcony at the Bal Tik Tak (destroyed), 1921

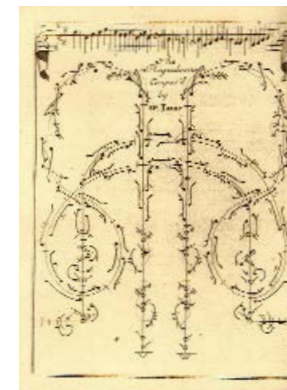
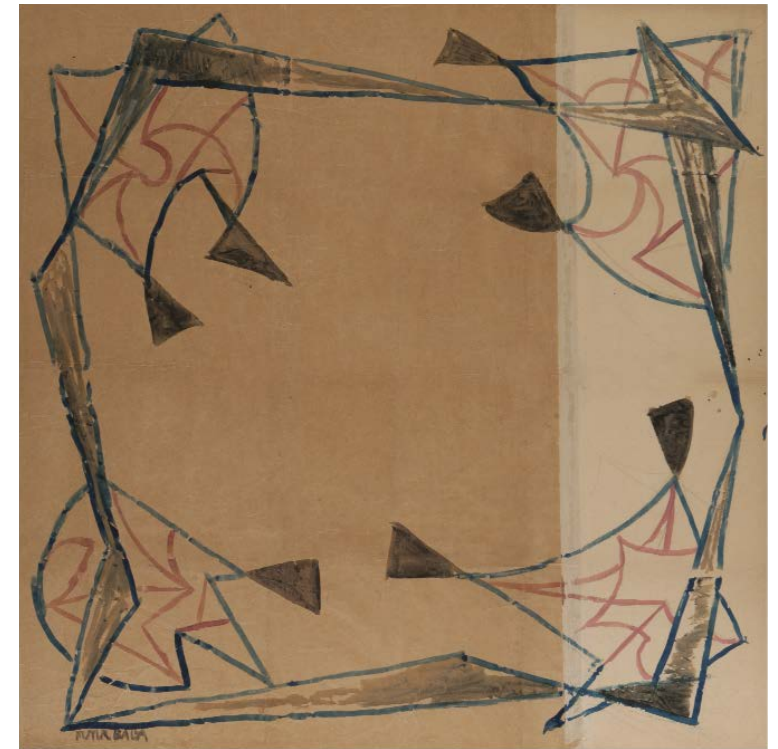
published material, specifically an article by L. Sabaneev published in 1912 in *Der Blaue Reiter* curated by Kandinsky and Marc.

On another occasion, Balla conceived "total" Futurist spaces in night clubs, like the Bal Tik Tak (1921 but no longer in existence) in Via Milano in Rome, with its phantasmagorical furnishings inspired by the vortices of dance (figs. 7-9) and elaborated on the basis of the imaginative interpretation of systems of choreographic notation that he had been exposed to and learned through his contact with the Ballets Russes. He took this further with studies of ancient treatises and modern systems, ultimately heralding the most contemporary notations, such as those of Merce Cunningham (figs. 10-17). In this context a reference also exists to the Marchesa Casati, the muse and collector of the Futurists, to whom Marinetti had dedicated the *Manifesto della danza futurista* [Manifesto of Futurist Dance] in 1917; the bistrated figure of the divine Marchesa, an idol of modernity, can be seen in one of the panels and in his study for the work.¹⁵

In 1922 Balla furnished some of the spaces in the new Casa d'Arte Bragaglia (fig. 18) in an innovative investigation into new applications of Futurism to social life and locations for cultural gatherings and entertainment – in a word, in relation to the modern lifestyle through new uses of technology and aesthetics.

In parallel, Balla designed and created furniture, ornaments and household items stamped by the dynamism and asymmetry typical of Futurism, creating true "total" settings (figs. 19–23). If there were a limit to this multifaceted, revolutionary and highly modern activity of Balla's, as some critics have liked to suggest, it would be that his extraordinarily experimental production was hardly taken up industrially, remaining at the level of handicrafts. Yet, the limit was not imposed so much by Balla himself or his Futurist followers as by the scarce capacity of Italian industry to promote products of such an avant-garde nature and incorporate them in a broader production cycle. In the period after the war, during which a sudden drop occurred in mass production of the applied arts, not only in Italy but all of Europe, where, in consequence, all daring and experimental projects were set aside to avoid risk, Italian taste had taken a clear turn toward an underlying classicism that at that moment represented the most conspicuous and solidly rooted section of the national market. In the post-war search for novelty, Italian companies therefore oriented their development around a "return to order", perhaps no less original from an aesthetic standpoint, but certainly aimed at pleasing a broader range of tastes. Therefore, for Balla and the Futurists the lack of productive outlets was not due to the decision to focus on niche products nor to business ineptitude, it was rather linked to

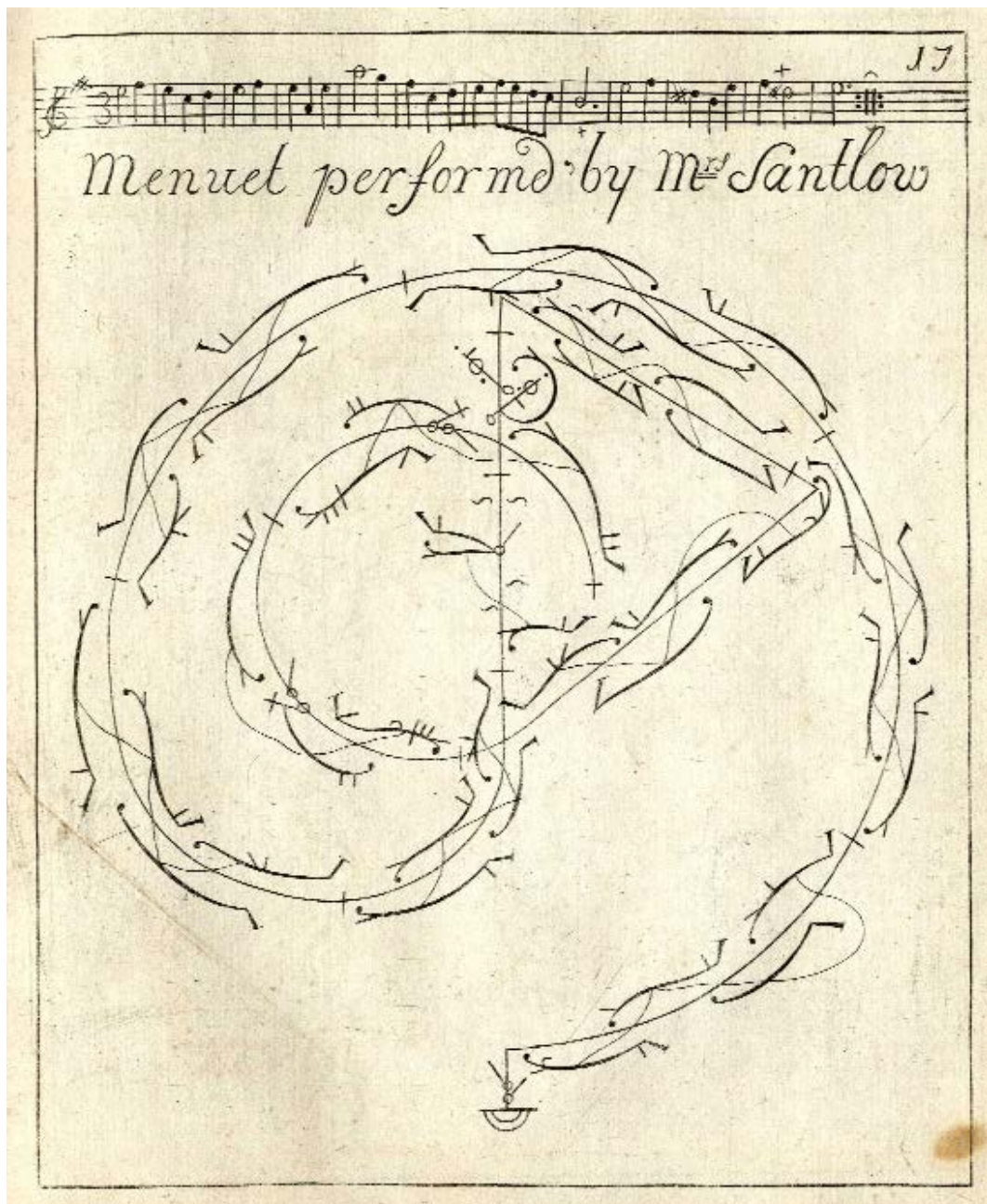
10. Giacomo Balla
Bozzetto per un pannello o un soffitto del Bal Tik Tak, ispirato alle notazioni grafiche di danza moderna / Sketch for a panel or a ceiling at the Bal Tik Tak, inspired by the graphic notation in modern dance, 1921
Collezione privata / Private collection



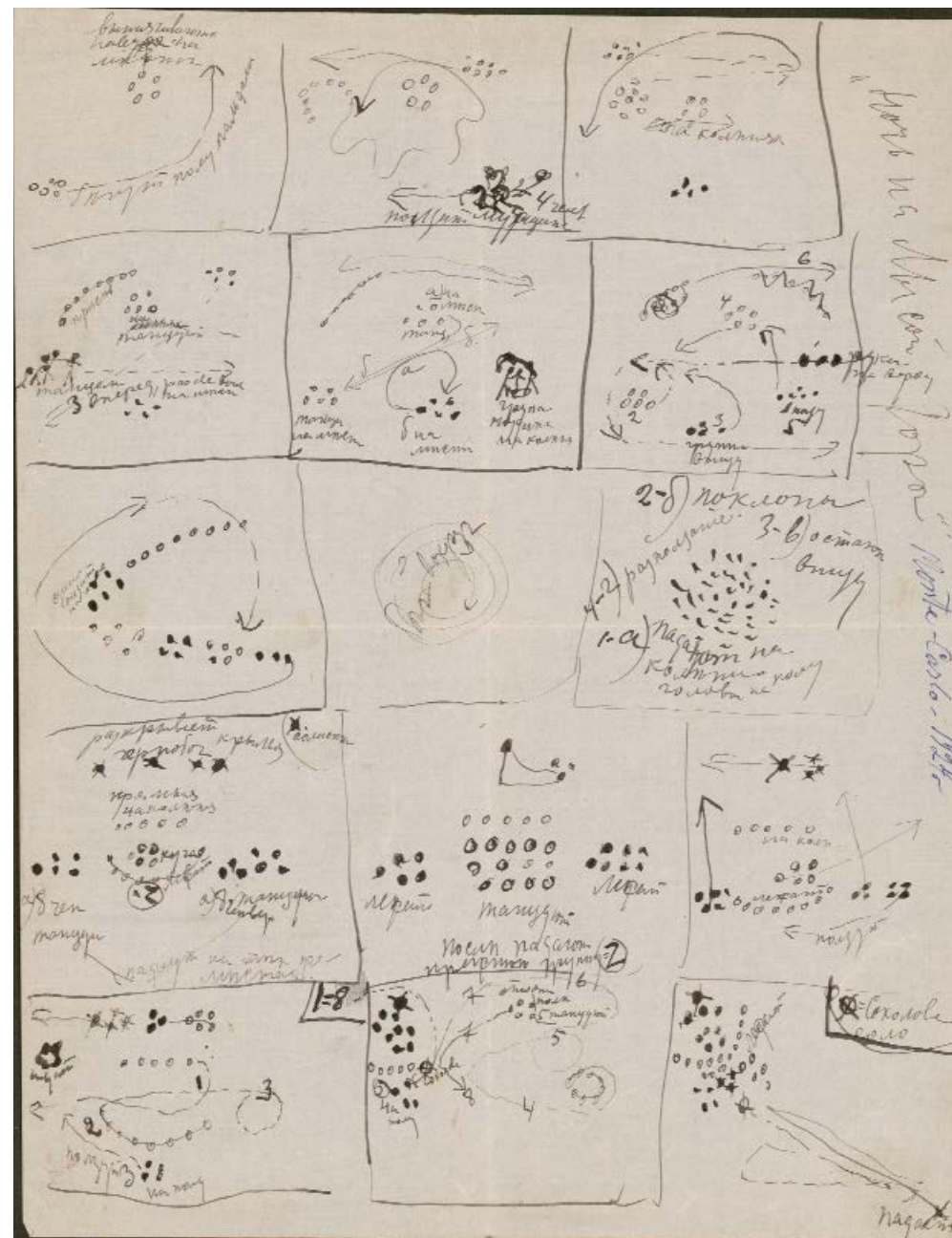
11. Notazioni di danza da un trattato inglese del XVIII secolo / Dance notations from an eighteenth-century treatise (J. Weaver, *Orchesography. Or, The Art of Dancing...*, London 1721)

cortocircuito lasciando la scenografia in penombra, è davvero evidente. L'appartenenza di Skrjabin ai circoli teosofici dovette portare la notizia dell'esecuzione newyorchese e dei principi di connessioni astratte di suoni e colori alle orecchie del teosofo Balla attraverso un canale molto diretto, fornendogli un materiale eccitante su cui riflettere, e che non tardò a mettere in pratica con grande innovazione, trasformando la suggestione puramente ambientale del compositore russo (le luci colorate erano un accompagnamento alla musica eseguita dall'orchestra) in una definitiva soluzione scenica, teatrale e dinamica. Del resto, il profondo interesse suscitato dalla musica di Skrjabin, in rapporto alla sinestesia cromatica (e in particolare dal *Prometeo*, che di questa ricerca era il manifesto sperimentale), nelle avanguardie artistiche dell'epoca è testimoniato da una ricca pubblicistica, tra cui ricordiamo in particolare un articolo di L. Sabaneev pubblicato nel 1912 sull'almanacco *Der Blaue Reiter* curato da Kandinskij e Marc.

Ancora, Balla concepisce spazi "totali" futuristi di locali notturni come il Bal Tik Tak (1921), situato in via Milano a Roma (non più esistente), dal fantasmagorico arredamento ispirato ai vortici della danza (figg. 7-9), elaborato interpretando con arguzia i sistemi di notazione coreografica che aveva ben avuto modo di conoscere e studiare dal contatto coi Ballets russes, e che approfondisce sia nei trattati antichi sia nelle moderne scritture, arrivando a preconizzare col suo stile sintetico persino le notazioni più contemporanee, come quelle di Merce Cunningham (figg. 10-17). In questo contesto troviamo anche un riferimento alla marchesa Casati, musa e collezionista dei futuristi, a cui Marinetti aveva dedicato il *Manifesto della danza futurista* nel 1917: in uno dei pannelli e nel suo studio preparatorio riconosciamo la figura bistrata della divina marchesa, idolo di modernità¹⁵. Nel 1922 arreda alcuni spazi della nuo-



12. Notazioni di danza da un trattato inglese del XVIII secolo / Dance notations from an eighteenth-century treatise (A. L'Abbé, *A New Collection of Dances*, London 1725 circa)



13. Notazioni di danza per / Dance notations for *Night on the Bare Mountain* di / by Bronislava Nijinska, 1924 Washington, D.C., Library of Congress

objective circumstances that the Futurist contingencies were unable to embrace and evaluate in a viable time frame. This ran counter to what was occurring in the rest of Europe, where the lack of a strong national tendency to classicism did not preclude industrial research arising out of the stylistic characteristics developed by the historic avant-gardes.

Futurism and Theosophy

One of Balla's principal themes, as has already been mentioned, was his interest in theosophical ideas and their transposition to the domain of artistic expression. By no means exclusive to Balla, but certainly prevalent and unmistakable in his work, this interest in "the invisible" (though supported by tangible conceptual evidence, and forming the basis of the rules upon which the universe is founded) was shared by many Futurists (in the first group: Russolo, Romolo Romani, Boccioni and Marinetti; and in the Roman milieu dominated by Balla: the young artists Julius Evola and Enrico Prampolini, and the "theosophist" brothers, Ginna and Corra), as well as by members of the European avant-gardes who in those years were establishing a system of abstract figuration (Kandinsky, Malevich, Mondrian, etc.). The close and documented tie between General Carlo Ballatore, president of the theosophical group in Rome, and Balla has revealed the deep theosophical roots of the painter's early abstract works (*Velocità astratte* [Abstract Speed], *Mercury Passes Before the Sun* [Mercurio transita davanti al sole], etc.) and the sources of the vocabulary used in the titles of his works taken from theories of the fourth dimension, which Ballatore was preaching in Rome.¹⁶

Widespread awareness of theosophy and other esoteric aspects among the Futurists was certainly well known and has been highlighted by various scholars since the 1960s,¹⁷ just as the fundamental importance of these theories to the historical avant-gardes is already unanimously accepted, above all in the sense of an artistic exploration and advance toward abstraction. Moreover, this interest had been explicitly announced in the *Manifesto tecnico della pittura futurista* [Technical Manifesto of Futurist Painting] in 1910: "Who can still believe in the opacity of bodies, since our sharpened and multiplied sensitiveness has already penetrated the obscure manifestations of the medium?"

Balla elaborated upon many theosophical themes, which were to remain salient elements of his Futurist vision throughout the 1920s, and profoundly influence the movement of which he was already the leading exponent. The wave theory of light was cited by Carlo Ballatore and scrupulously applied by Balla in his series of *Compenetrazioni iridescenti* [Iridescent Interpenetrations], indicating a theosophic influence already present in his scientific interest right at the start of his Futurism. Other concepts expressed by Ballatore are so similar to Balla's applications that they cannot be considered pure coincidence: the terms "elasticity", "fluidity" and "interpenetration" are exactly present in the titles of his Futurist works, which can therefore only be understood with reference to the intuitive representation of a supposed higher world, one powered by energized entities that go beyond the three dimensions. The graphic rendering of a four-dimensional body is difficult to understand and resolve, but Ballatore's theoretical attempt, having almost the substance of a description, undoubtedly parallels Balla's works, beginning with his versions of *Velocità astratte* [Abstract Speed], and demonstrating remarkable affinities with other great artists of the avant-garde, such as



14. Giacomo Balla
Particolare di un pannello con ballerina (marchesa Casati) del Bal Tik Tak (distrutto) / Detail of a panel with dancer (Marchionessa Casati) from the Bal Tik Tak (destroyed), 1921



15. Giacomo Balla
Bozzetto per il pannello con ballerina (marchesa Casati) del Bal Tik Tak (distrutto) / Sketch for a panel with dancer (Marchionessa Casati) from the Bal Tik Tak (destroyed), 1921
Guidonia (Roma),
Fondazione Biagiotti Cigna



16. Giacomo Balla
Bal Tik Tak: l'insegna luminosa
 [Bal Tik Tak: lighted sign],
 1921
 Torino, Galleria d'Arte
 Moderna e Contemporanea,
 inv. fl/1888

Naum Gabo and Anton Pevsner,¹⁸ and thus highlighting the European-wide influence of the new theories on the fourth dimension in the world of culture and avant-garde art. "It is as well to remember that the limits of beings or figures in the fourth dimension are solid; in drawing their intricate limits on paper, or in any case, on a plane, their figures are not complete – we still have to draw the projection of the figure itself, whose limits are the said solids; it is therefore necessary to find a graphical representation that could be adapted to the plane on which the figure is to be transposed [...] the drawing on the paper would be the projection of the projection".¹⁹ Years later, Marinetti would also recall those theories²⁰ and confirm the extent to which they were debated and diffused within the Futurist movement. Other principles typical of Futurism, not simply Balla's version of it, such as "field lines", a foundational element of Futurist works, were also discussed by Ballatore in reference to the universe conceived of as a set of vital vibrations: "These vibrations, intermingled with the Supreme divine energy, and which, to remain within the field of science, I might call 'hyperherzian', with their extremely fast motion to and fro, attest the law of attraction and repulsion depending on the nature of their affinity, or rather, of their syntony. They are like so many *field lines* [author's italics], through which the energy is polarized to take the form of light, heat, magnetism and electricity". Continuing, the theosophist describes how these field lines appear, using the figurative evidence of one of Balla's paintings: "What immediately comes to mind is the universe as an infinite, intricate envelope containing an infinite number of interwoven, branching filaments".

Taking this description as his starting point, Balla defined and depicted a new universe of pure forces, universal rhythms and mathematics that lie beyond any logical representation, that only intuition or vision is capable of imagining.²¹ Balla's paintings contain innumerable examples of the idealization of theosophical concepts and iconographies. Even the famous *Mercurio transita davanti al sole* [Mercury Passes Before the Sun] cannot be merely interpreted as an empirical transcription of the optical effects of an eclipse, but as the representation of the propagation of light in geometrical forms in several dimensions in the ether. Balla's polya-



17. Merce Cunningham
 Notazioni di danza per /
 Dance notations
 for *Roadrunners*, 1974



18. Interno della Casa d'Arte
 Bragaglia (distrutta) / Interior
 of the Casa d'Arte Bragaglia
 (destroyed), 1922
 Gli interni, ristrutturati
 da Virgilio Marchi, avevano
 i soffitti decorati da Giacomo
 Balla / The interior, rebuilt
 by Virgilio Marchi, had ceilings
 decorated by Giacomo Balla

va Casa d'Arte Bragaglia (fig. 18), in una ricerca originalissima di nuove applicazioni del futurismo legate alla vita sociale, ai luoghi degli incontri culturali e di divertimento, in una parola a caratterizzare il moderno stile di vita attraverso le nuove soluzioni della tecnica e dell'estetica.

Parallelamente Balla progetta e realizza mobili, suppellettili, oggetti d'uso comune, improntati al dinamismo vivace e asimmetrico del futurismo, creando vere e proprie ambientazioni "totali" (figg. 19- 23). Se un limite – che in passato parte della critica ha voluto vedere in queste manifestazioni per altro verso rivoluzionarie e modernissime – si volesse trovare a questa poliedrica attività di Balla, esso sarebbe da vedersi solo nella scarsa diffusione industriale e nella sostanza in fondo "artigianale" di queste straordinarie sperimentazioni. Eppure questo limite non va riconosciuto tanto in Balla o nei suoi seguaci futuristi, quanto piuttosto nella scarsa disponibilità delle industrie italiane a sostenere prodotti di matrice così avanguardista e inserirli in un ciclo di produzione più vasto. Dopo il periodo bellico, infatti, durante il quale non solo in Italia ma in tutta Europa si era registrato un brusco calo di attività industriali legate alle arti applicate e dove di conseguenza ogni ardita sperimentazione produttiva era messa da parte per non affrontare il rischio di un'impresa d'incerto esito, il gusto italiano aveva nettamente virato in direzione di un classicismo di fondo che costituiva in quel momento la parte più cospicua e sicuramente orientata del contesto nazionale. Nella ricerca del nuovo, le industrie italiane si orientano quindi nel dopoguerra verso scelte di "ritorno all'ordine", forse non meno originali sotto il profilo estetico ma certo di più ampi riscontri di gusto. La mancanza di approdi produttivi per Balla e i futuristi non fu dunque una scelta di nicchia, o di incapacità applicativa, ma legata a circostanze oggettive che

19. Giacomo Balla
Cavalletto [Easel], 1914 circa
 Guidonia (Roma),
 Fondazione Biagiotti Cigna





20. Giacomo Balla
Credenza per stanza da
pranzo / Credenza for Dining
Room, 1918
Roma, collezione privata /
private collection

21. Giacomo Balla
Fiore futurista [Futurist Flower],
1918-1920
Guidonia (Roma),
Fondazione Biagiotti Cigna

22. Giacomo Balla
Camera per bambini /
Childrens' Room, 1932
Guidonia (Roma),
Fondazione Biagiotti Cigna





23. Giacomo Balla
Progetto per ventaglio /
Design for a fan, 1916
Guidonia (Roma),
Fondazione Biagiotti Cigna

terial sculptures of 1914 were also evidently inspired by the desire to create a representation of the fourth dimension. Comparing the illustrations of a famous book by C.-W. Leadbeater published in 1902, *Man Visible and Invisible* (translated into French as early as 1903 and widespread in theosophical circles), an impressive resemblance is apparent with Balla's works not just from the years 1916–22 (from his *Trasformazioni* [Trasformazioni] to the *Majolicated Landscapes* [Paesaggi maiolicati], and including in particular a painting that was central to his production in the early 1920s, *Pessimismo e ottimismo* [Pessimism and Optimism]), but also the *Vortici* [Vortices] and *Velocità astratte* [Abstract Speed] series of 1913–14, the incunabula of Balla's Futurism (figs. 24, 25).

All of Balla's Futurist representations seem to reflect the theosophical interpretation of the universe. In his personal acceptance of Futurism, Balla wished to "reproduce" – to actualize in a new reality – the sensations of superior worlds perceived through science and the advances made through human thought, and to denote a new realm of feeling, which, in parallel with other masters of European abstraction (Kandinsky, Mondrian, etc.), he derived from the intimations of theosophy: "We Futurists [...] seek to realize this total fusion in order to reconstruct the universe making it more joyful, in other words by a complete re-creation. We will give skeleton and flesh to the invisible, the impalpable, the imponderable and the imperceptible. We will find abstract equivalents for every form and element in the universe, and then we will combine them according to the caprice of our inspiration, creating plastic complexes which we will set in motion" (from the manifesto of the *Ricostruzione futurista dell'universo* [Futurist Reconstruction of the Universe], 1915).

Once again, Balla was influenced by photographs of ectoplasms that materialized during séances, made famous through experiments from the end of the previous century (*Trasformazione forme spiriti* [Spirit-Form Transformation] (fig. 26), *Verso la notte* [Into the Night] (fig. 27), *Autostato d'animo* [Self-Portrait]). And Boccioni and Marinetti were also highly interested in the extra-sensorial manifestations of Eusapia Pal-

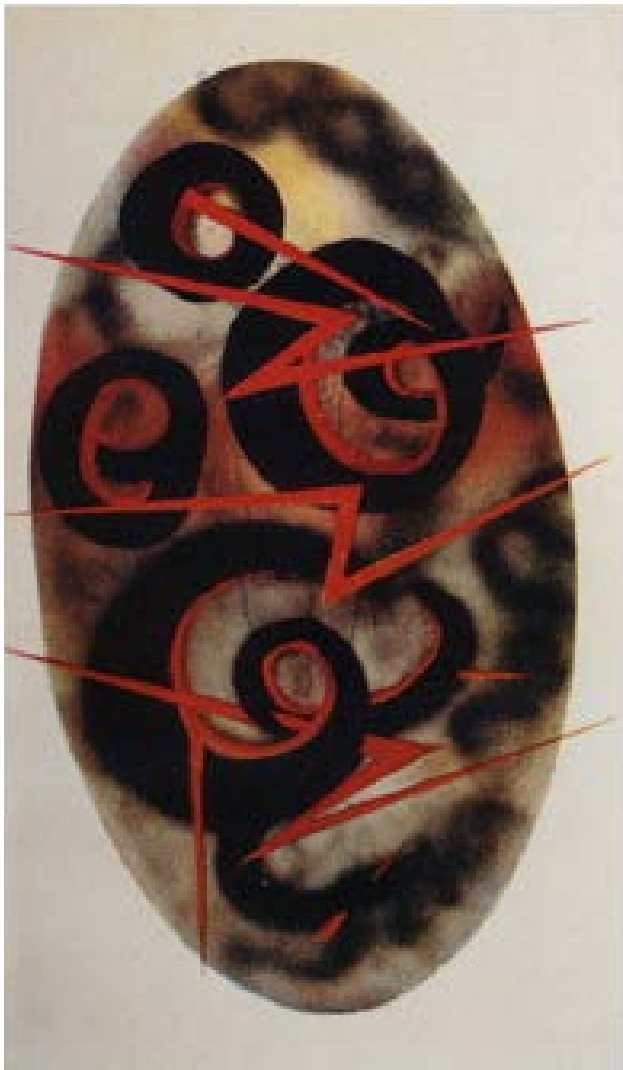
non riuscirono a comprendere e valorizzare nei tempi auspicabili le istanze futuriste, contrariamente a quanto avvenne nel resto d'Europa, dove invece la mancanza di una forte vocazione nazionale al classicismo non tagliò precocemente la strada a ispirazioni industriali orientate sugli stilemi proposti dalle avanguardie storiche.

Futurismo e teosofia

Uno dei temi precipi di Balla, cui abbiamo già accennato, è quello dell'adesione alle idee teosofiche e della loro trasposizione nel campo dell'espressione artistica. Non certo elemento esclusivo di Balla, ma sicuramente in lui preponderante ed eclatante, questo interesse per "l'invisibile" (ma di concreta evidenza concettuale, base delle regole su cui si fonda l'universo) viene condiviso da una larga parte non solo del futurismo artistico (in particolare, nel primo gruppo futurista, da Russolo, Romolo Romani, Boccioni e Marinetti, e anche, nell'ambiente romano dominato da Balla, dai più giovani Evola, Prampolini e dai fratelli "teosofi" Ginna e Corra), ma delle avanguardie europee che costruiscono in quegli anni un sistema figurativo astratto (Kandinskij, Malevič, Mondrian ecc.). Lo stretto legame documentato tra il generale Carlo Ballatore, presidente del gruppo teosofico di Roma, e Balla, ha rivelato la profonda radice teosofica dei suoi primi raggiungimenti astratti (*Velocità astratte*, *Mercurio transita davanti al sole* ecc.) e la derivazione persino del lessico impiegato nei titoli delle opere dalle teorie sulla quarta dimensione che lo stesso Ballatore propugnava a Roma¹⁶.

Una diffusa conoscenza della teosofia e di altri aspetti esoterici da parte dei futuristi era d'altra parte già ben nota, sottolineata da diversi studiosi fin dagli anni sessanta¹⁷, così come il ruolo fondante di quelle teorie per le avanguardie storiche è ormai unanimemente accertato, soprattutto nel senso di un'indagine e un percorso verso l'astrazione. Del resto, già nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* del 1910 era enunciato esplicitamente questo interesse: "Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici?".

Moltissimi sono i temi teosofici elaborati da Balla, che rimarranno caratterizzanti della sua visione futurista per tutti gli anni venti e che influenzeranno profondamente il movimento di cui è ormai l'esponente di maggior spicco. La teoria ondulatoria della luce viene citata da Carlo Ballatore, e minuziosamente applicata da Balla nella serie delle *Compenetrazioni iridescenti*, indicando anche in questo interesse scientifico un'influenza della teosofia già agli esordi del futurismo balliano. Altri concetti espressi da Ballatore sono talmente analoghi alle applicazioni di Balla da non potersi considerare pure coincidenze: i termini "elasticità", "fluidità", "interpenetrazione", "compenetrazione" sono esattamente quelli presenti nei titoli delle opere futuriste di Balla, che si possono dunque comprendere solo se riferiti alla rappresentazione intuitiva di un supposto mondo superiore, mosso da entità energetiche che superano il limite delle tre dimensioni. La definizione grafica di un corpo a quattro dimensioni è di difficile comprensione e soluzione, ma il tentativo che teoricamente fornisce Ballatore si avvicina indubbiamente, con la pregnanza quasi di una descrizione, alle opere balliane, dalle *Velocità astratte* in poi, mostrando notevolissime assonanze anche con altri grandi artisti dell'avanguardia, come ad esempio Naum Gabo o Anton Pevsner¹⁸, a sottolineare così la portata europea e l'influenza delle nuove teorie sulla quar-



24. Illustrazione tratta da /
Illustration from
Ch.W. Leadbeater, *Man Visible
and Invisible*, London 1902

adino, a Neapolitan medium and seer, who was frequently referred to in the columns and articles of the magazine *Ultra*, edited by Ballatore, and how Balla himself was involved in séances.²² Balla took inspiration from this interest in esoteric photography, which attempted to render apparent the invisible evocations of spirits and paranormal phenomena during séances, which he occasionally merged with his initial interest in the first aerial photographs. However, though he initially drew on it, he quickly abandoned this latter fascination, despite it later becoming common among his Futurist followers (Prampolini, Dottori, Benedetta, Tato, etc.), and culminated in the *Manifesto dell'aeropittura futurista* [Manifesto of Futurist Aeropainting] (1931), to which gave his blessing, conferring a final important contribution from his interest in esotericism and theosophy.

Until about 1922 Balla broadened his research into the spiritual and metaphysical, creating Futurist representations of cosmic dynamics and passions in brilliant yet sfumato colours, and forms rendered at times dramatic, at others playful, sentimental, or complicated by lines that inter-

ta dimensione nel mondo della cultura e dell'arte d'avanguardia: "È bene rammentare come i limiti degli esseri, o figure di quarta dimensione sono solidi; disegnando gl'intricati limiti sulla carta, o comunque su di un piano, la figura non è compiuta, avremo ancora da disegnare sulla medesima la proiezione della figura stessa i di cui limiti sono per l'appunto i detti solidi; si dovrà perciò trovare un grafficcismo di particolare adattamento al piano sul quale vogliamo trasportare la figura [...] il disegno sulla carta sarebbe la proiezione della proiezione"¹⁹. Anni dopo, anche Marinetti ricorderà quelle teorie²⁰, dando la conferma di quanto esse fossero dibattute e diffuse all'interno del movimento futurista. Ancora altri principi tipici del futurismo non solo balliano, come le "linee di forza", elemento fondante delle opere futuriste, sono citati da Ballatore, parlando di un universo inteso come insieme di vibrazioni vitali: "Quelle vibrazioni, che si dirigono e si confondono con la Suprema divina energia e che, per tenermi nel campo della scienza, posso denominare iperherziane, attestano, col loro moto velocissimo di andata e ritorno, la legge di attrazione e ripulsione a seconda la natura della loro affinità, o meglio, del loro sintonismo. Le medesime sono come tante *linee di forza* [corsivo mio, *N.d.A.*], per le quali le energie si polarizzano a somiglianza della luce, del calore del magnetismo e dell'elettricità". Continuando, il teosofista ci presenta l'immagine di queste linee di forza con l'evidenza figurativa di un dipinto di Balla: "subito ci si presenterà alla mente l'universo come l'immagine di un infinito involucro intricato da cui infinità di fili intrecciandosi in ogni guisa e ramificantesi".

In questa direzione Balla delinea e raffigura un nuovo universo di forze pure, di ritmi universali, di matematiche al di là della rappresentazione logica, che solo l'intuizione o la visione può suggerire²¹. Sono innumerevoli nell'opera di Balla gli esempi relativi a chiare idealizzazioni di concetti e iconografie teosofiche. Anche il celebre *Mercurio transita davanti al sole* non è meramente interpretabile come una trascrizione empirica degli effetti ottici dell'eclisse, ma rappresenta la propagazione della luce secondo forme geometriche a più dimensioni contenute nell'etere, e le sculture polimateriche di Balla del 1914 sono anch'esse evidentemente ispirate alla rappresentazione della quarta dimensione. Confrontando le illustrazioni di un celeberrimo libro di Ch.W. Leadbeater pubblicato nel 1902, *Man Visible and Invisible* (tradotto in francese fin dal 1903 e diffusissimo negli ambienti teosofici), si noterà un'impressionante somiglianza non solo con le opere del 1916-1922 (dalle *Trasformazioni*, ai *Paesaggi maiolicati*, a, soprattutto, un dipinto centrale della produzione dei primi anni venti come *Pessimismo e ottimismo* ecc.), ma persino con i *Vortici* e le *Velocità astratte* del 1913-1914, incunaboli del futurismo di Balla (figg. 24-25).

Ogni rappresentazione futurista di Balla sembra collocarsi in quell'alveo di interpretazione di un universo teosofico. L'artista, nella sua personale accezione del futurismo, intende "riprodurre", realizzare in una realtà nuova le sensazioni di mondi superiori individuati grazie alla scienza, alle nuove conquiste del pensiero, indicando un nuovo modo di sentire che, in parallelo agli altri grandi maestri dell'astrazione europea (Kandinskij, Mondrian ecc.), egli rintraccia anche nelle suggestioni della teosofia: "Noi futuristi [...] vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo allegrandolo, 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

weave in structured planes in fleeting, mysteriosophical dimensions. As from 1916, two principal tendencies prevailed: an interest in the vital movements of the universe (interpreted on the basis of his esoteric and spiritualistic outlook – such as in *Primaverilis* and *Sorge l'idea* [The Idea Emerges]), frequently interwoven with an optimistic, mechanical and typically Futurist sense of humour (as in *S'è rotto l'incanto* [The Spell is Broken]), which suggests the smashing of glass on the basis of a play on words). Within this context (still around 1916), Balla added another element to the vocabulary of his mature Futurist language: “paths of movement”. These joined the already organic organisation created by his “lines of speed” (curved and elliptical lines that represent dynamism), “lines of force” (a mix of curved and straight forms that express tension), and “lines of sound” (zigzag and broken lines that suggest sound). As early as 1913 Balla was experimenting with his newly invented “paths of movement” (for example in the *Voli di rondine* [Flight of the Swallows]), but these represent what can be considered a physical trajectory indicating the direction of motion. An important development took place during the second half of the 1910s, when these curved lines were connected and interwoven to form a modulated, sinuous lattice, thus becoming a “rhythmic” representation of the natural and universal forces of life that generate the evolution of the universe, its sap, the undulating generative force from which everything is formed. It was from the combination of these different stylistic formal representations that the complete and multilayered vision of the Futurist Giacomo Balla arose.

This development gave rise to his series of paintings, studied during a two-week stay in Viareggio in September 1919, on the expansive forces of springtime (begun in 1916, with the series of the *Morbidezza di Primavera* [Gentleness of Springtime], followed by studies on the seasons and finally by the masterpiece *Sorge l'idea* [The Idea Emerges] of 1920), the *Trasformazioni forme-spiriti* [Spirit-Form Transformations] of 1917–18, and his more interiorised investigations, such as *Verso la notte* [Into the Night] and *Autostato d'animo* [Self-Portrait]. Balla created and defined a repertoire of highly original themes and forms for both public and private spaces, which he furnished with dazzling brilliance, culminating anew around 1923 in a synthetic phase of “mechanical” Futurist content (*Aerorumor*).

Thanks to Balla, therefore, the 1920s were a dynamic period for Futurism in Rome during which a flock of young artists were attracted to the movement (including Pannaggi and Paladini) and featured the developments initiated by Prampolini and Depero. The interest of the new members often focused on “mechanical art”, taking as its point of departure one of the aspects of Giacomo Balla’s research – the myth of the machine and its representation in pure and linear geometric forms – in which the human figure and nature itself become dramaticized with suggestions of mechanical mannequins.

1925. The Genio Futurista: A Futurist Masterpiece Blending Abstraction and Art Deco

One of the masterpieces of Balla’s mature Futurism is the work he painted for the *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris in 1925. This, the *Genio Futurista*, was presented with three others, which, significantly, he positioned in a less central location and as its



25. Giacomo Balla
Pessimismo e ottimismo
[Pessimism and Optimism],
1923
Roma, Galleria nazionale
d'arte moderna

tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione” (dal manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, 1915).

Ancora, Balla è suggestionato delle fotografie di ectoplasmii che si materializzavano durante le sedute spiritiche, celebri grazie alle sperimentazioni della fine del secolo scorso (*Trasformazione forme spiriti*, fig. 26, *Verso la notte*, fig. 27, *Autostato d'animo*): ricordiamo peraltro quanto Boccioni e Marinetti si fossero interessati alle manifestazioni extrasensoriali di Eusapia Paladino, medium e veggente napoletana di cui si dà spesso conto nelle cronache o negli articoli della rivista “Ultra”, diretta da Ballatore, e come Balla stesso si dedicasse a sedute spiritiche²². A questo preciso interesse per la fotografia esoterica, che tentava di materializzare le invisibili evocazioni spiritistiche delle sedute e dei fenomeni paranormali, Balla s’ispira e talvolta incrocia questo interesse con quello per le prime fotografie aeree. Un’ispirazione, quella per le aerofotografie, cui Balla attinge ma quasi subito abbandona, che poi troverà come noto largo seguito tra i suoi seguaci futuristi (Prampolini, Dottori, Benedetta, Tato ecc.), culminando con la stesura del *Manifesto dell'aeropittura futurista* del 1931, alla quale l’artista darà il suo viatico, consegnando un ultimo significativo contributo della sua passione esoterica e teosofica.

Fino al 1922 circa Balla amplia le sue ricerche a zone spirituali e metafisiche, rappresentando col suo futurismo passioni e dinamismi cosmici, in una pittura dai colori sfumati ma sempre brillanti e dalle forme ora drammatiche ora giocose, sentimentali o complicate da linee intrecciate in piani articolati in dimensioni sfuggenti, misteriosofiche. In quegli anni, a partire dal 1916, prevalgono nell’artista due tendenze principali: un interesse per i movimenti vitali dell’universo (che egli coglie secondo un’accezione esoterica e spiritualistica: da *Primaverilis* a *Sorge* 37



26. Giacomo Balla
Trasformazione forme spiriti
 [Form-Spirit Transformation],
 1918
 Roma, Galleria nazionale
 d'arte moderna

The events of the Futurists' participation at the exposition in Paris that placed international Art Deco in the spotlight were discussed in an article by Federica Pirani in 1999.²³ Nevertheless, it is worth reviewing them briefly to contextualize the work at a crucial moment for the spread of Futurism across the art scene of Europe, and to account for the miscomprehension that the movement caused in Italy at the time. Despite the dynamic organisational presence of Marinetti in Italy, as well as the support he received from the head of the government, Benito Mussolini, due in part to Marinetti's early support for the Fascist movement²⁴ (in turn Mussolini did not skimp on his praise for Futurism, but for political-cultural reasons he had opted to remain personally removed and impartial in national decisions affecting art, even if at times – as was the case in Paris in 1925 – he deviated from this position in exceptional cases for reasons linked to personal relationships), Futurism had never won broad critical support in Italy. In general, both artists and critics tended towards a return to the classicist order, in keeping with the wishes of the country overall. Futurism had won itself a well-respected niche but one that was always placed in check by the decisions of official organisations, which it occasionally had to challenge to obtain a publicly visible space in the various collective art events (the biennials in Venice and Rome, the biennials and triennials held in Monza and later Milan, etc.). The exposition in Paris was no different, with its committee formed by bureaucrats like Teofilo Rossi di Montelera (Italian ambassador to France and the Commissioner-General for Italy's involvement in the exposition), Guido Colla

38 (an official at the Chamber of Commerce in Turin), Pietro Donvito (the pre-

l'idea), intrecciato spesso a un umorismo ottimistico e meccanico, tipicamente futurista (come in *S'è rotto l'incanto*, che riproduce il senso di una frantumazione acuta e vetrosa usando un gioco di parole ironico). In questo contesto (sempre intorno al 1916) si colloca anche l'elaborazione di un elemento formale di grande importanza nel linguaggio futurista maturo di Balla, quello delle "linee andamentali", che vanno a sommarsi alla già organica organizzazione delle "linee di velocità" (linee curve ed ellittiche, che rappresentano il dinamismo), delle "linee di forza" (forme miste, curvilinee e rette, che esprimono la tensione) e delle "linee rumore" (linee zigzagate e spezzate che esprimono l'impressione sonora). Già nel 1913 Balla sperimenta delle linee andamentali (ad esempio nei *Voli di rondine*), ma ancora esse rappresentano una traiettoria per così dire fisica, che indica la direzione del moto; uno scarto significativo si avrà nella seconda metà degli anni dieci, quando queste linee curve, connettendosi e intrecciandosi in un reticolo modulato e sinuoso, divengono la rappresentazione "ritmica" delle forze vitali naturali, universali, che generano il movimento profondo dell'universo, la sua linfa vivificante, la forza generativa ondulatoria da cui ogni cosa è formata. Dalla matura composizione di queste molteplici formalizzazioni stilistiche scaturisce la visione più articolata e completa di Balla futurista.

Nascono così le serie sui libeccio marini (studiati durante un soggiorno di due settimane a Viareggio, nel settembre del 1919), sulle forze espansive della primavera (iniziati nel 1916, con la serie delle *Morbidezze di Primavera*, proseguite con gli studi sulle stagioni e infine suggellati dal capolavoro *Sorge l'idea*, del 1920), le *Trasformazioni forme spiriti* del 1917-1918, nonché proiezioni più interiorizzate come *Verso la notte* e *Autostato d'animo*. L'artista crea e mette a punto un repertorio di temi e di forme originalissimo, che come abbiamo detto si dispiega anche negli ambienti pubblici e privati, che arreda con rutilante genialità, giungendo nuovamente, intorno al 1923, a una fase sintetica dai contenuti futuristicamente "meccanici" (*Aerorumor*).

Grazie a Balla dunque, il futurismo negli anni venti a Roma conosce, come già detto, una stagione di grande vivacità e un'adesione di giovani entusiasti (da Pannaggi a Paladini, senza contare gli sviluppi in questo senso di Prampolini e Depero), che spesso si orientano sulle ri-

27. Giacomo Balla
Verso la notte [Into the Night],
 1918
 Milano, collezione Intesa
 Sanpaolo



fect in Turin), and the technical commissioners Arduino Colasanti (director of the Antiquities and Fine Arts of Rome), Annibale Galateri (a sculptor from Turin), and Armando Brasini (an eclectic architect who had designed the Italian pavilion). This group was decisively conservative, with the partial exception of the painter Ardengo Soffici, a former Futurist who had veered more toward an uncompromising interpretation of Italian pictorial tradition. The possible candidacy of the strongly conservative critic Ugo Ojetti as a possible Commissioner-General had been immediately torpedoed by Marinetti with an article in the *Ambrosiano* in 1923, but Teofilo Rossi, who took his place, was certainly no more enlightened. Initially, the Futurists were not considered among those invited, and it was only after countless negotiations by Marinetti and Prampolini that the group was allowed to participate, albeit outside of the Italian Pavilion (they nonetheless exhibited in the more prestigious location of the Grand Palais), and with significant delay: after long and vehement opposition from Colasanti they were only accepted in January 1925 thanks to the direct intervention of Mussolini, who succeeded in unblocking the impasse, and even in providing them with a large grant.

The Futurists consequently shared a perhaps not very suitable, “barely appropriate” space (a semi-elliptical area in the Grand Palais), but one that was much larger than had originally been offered to them in the pompous, Neoclassical pavilion designed by Brasini. Depero presented tapestries, cushions, toys, designs for shawls, architectural plans and the entire production of his workshop in Rovereto; Prampolini presented theatrical and decorative designs. Balla’s space was more confined, practically an entranceway to the rooms of his younger colleagues, located at the top of a stairway that led to the rooms allocated to Depero and Prampolini. Balla exhibited four tapestries, or rather four paintings on tapestry canvas, *Genio futurista* and *Mare vele vento* [Warship, Widow and Wind] (both of the same dimensions), *Farfalle in movimento* [Butterflies in Movement] and *Fiori futuristi* [Futurist Flowers], smaller and in a vertical format (fig. 29).

The story of these painted “tapestries” is well told by Elica Balla in her memoir dedicated to her father in 1986.²⁵ Despite the Balla family being faced by serious difficulties in 1925, not only economically, due to their imminent eviction from their home in Via Paisiello, news of the Paris exhibition provided the artist with a source of pleasure: “There were plans for a large decorative art exhibition in Paris; it seemed that Marinetti was working on getting the Futurists a place in the Italian Pavilion. In relation to this, the leader of the Futurists remembered Balla, whom he greatly respected, and told him to prepare his work, that there would be a grant to help cover his expenses, and that this would be the first and last time that the great Futurist painter would have proper compensation for his work in his life”.²⁶ The payment soon arrived: “I will always remember when my father brought home the sum he had received for that work. One evening he came home with a mysterious air; we were waiting for him in the dining room. He gathered us all together and began pulling thousand-lire bills out of the inside pockets of his jacket, his waistcoat and his trousers. For greater effect he had placed the money in all the pockets of his suit so that the process, to his great pleasure, went on forever. We were astounded – we had never seen so much money all at once in our house. Marinetti had been able to get forty thousand lire for each of the three Futurist painters invited: Balla, Depero and Prampolini”.²⁷ (figs.

Alle pagine seguenti /
Following pages

28. Giacomo Balla
Genio futurista, 1925
Collezione Laura e Lavinia
Biagiotti

cerche dell’“arte meccanica”, che partono da uno degli aspetti sperimentali del maestro, quello legato al mito della macchina e a forme geometriche pure e lineari, a soggetti in cui le figure e la stessa natura vengono teatralizzati da aspetti di manichini meccanici.

1925. *Il Genio futurista: un capolavoro futurista tra astrazione e magistero Déco*

Uno dei capolavori del futurismo balliano maturo è certamente l’opera che egli decide di dipingere per l’“Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes” di Parigi del 1925, assieme ad altre tre che significativamente colloca in posizione meno centrale e visivamente a suo corollario: *Genio futurista* (fig. 28).

Le vicende della partecipazione futurista all’esposizione parigina che mise in scena l’*Art déco* internazionale sono state messe in luce in un prezioso articolo di Federica Pirani del 1999²³. Tuttavia vale la pena di ripercorrerle brevemente per contestualizzare l’opera in un momento cruciale per la diffusione del futurismo in campo europeo, e parimenti per dar conto delle incomprensioni che contemporaneamente il movimento riscuoteva in Italia. Nonostante la sempre accesa presenza di Marinetti nel contesto organizzativo italiano e gli appoggi che gli derivavano dal capo del governo Mussolini anche grazie al precoce sostegno dato al fascismo²⁴ (il quale dal canto suo non lesinava apprezzamenti positivi al futurismo, ma per una precisa scelta politico-culturale aveva lucidamente optato per una posizione personalmente defilata ed equidistante nelle decisioni artistiche nazionali, anche se talvolta – fu proprio il caso di Parigi 1925 – derogò da questa posizione per motivi legati a rapporti personali, di ordine eccezionale), il futurismo non aveva mai trovato un ampio palcoscenico critico in Italia. Le scelte corporative degli artisti e dei critici si orientavano piuttosto sul sostegno a un ritorno all’ordine classicista, in relazione a un gusto nazionale decisamente preponderante in questo senso. Il futurismo aveva guadagnato una sua nicchia rispettata ma sempre messa in scacco dalle decisioni delle organizzazioni ufficiali, che occorre di volta in volta controbattere per ottenere uno spazio di visibilità pubblica nelle varie manifestazioni collettive (Biennali veneziane e romane, Biennali e Triennali di Monza e poi Milano ecc.). Il caso dell’esposizione parigina non fece eccezione, con il suo comitato formato da burocrati come Teofilo Rossi di Montelera, ambasciatore a Parigi e commissario generale del Comitato per l’Esposizione, Guido Colla, funzionario della Camera di Commercio di Torino, Pietro Donvito, prefetto di Torino, e i commissari tecnici Arduino Colasanti, direttore generale delle Antichità e Belle Arti di Roma, Annibale Galateri, scultore torinese, Armando Brasini, architetto eclettico e autore del Padiglione italiano: un parterre decisamente conservatore nell’orientamento, cui faceva parziale eccezione il pittore Ardengo Soffici, già futurista ma allora ormai orientato su un’interpretazione severa della tradizione pittorica italiana. Ugo Ojetti, di cui inizialmente si parlava come possibile commissario, critico nettamente conservatore, fu subito silurato da Marinetti con un articolo sull’“Ambrosiano” nel 1923, ma Teofilo Rossi, che gli subentrò, non era certo più illuminato. I futuristi non furono infatti inizialmente considerati negli inviti, e solo dopo infinite trattative, portate avanti da Marinetti e Prampolini, il gruppo fu ammesso a partecipare, però al di fuori del Padiglione italiano (esposero tuttavia nella più prestigiosa sede del Grand Palais) e con grande ritardo: solo nel





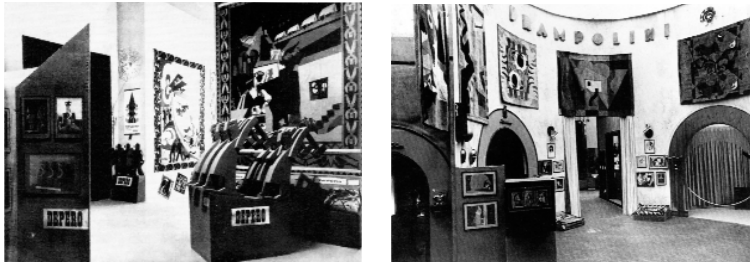
29. La parete di Giacomo Balla all' "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes" di Parigi / Giacomo Balla's wall at the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925

30, 31) In particular, Elica remembers, "For the Paris exposition, Balla painted large tapestries with oils on tapestry canvas; I remember that I went with my mother to Peiron, a shop where she knew the manager – a certain Daniele – who gave her a little discount [...] In addition to the subject of the Futurist flowers, the tapestries sent to Paris included one of the motifs of the sea Balla had studied in Viareggio. He recreated it with two gradations of pink and blue and with an edging motif in purple, inspired by seashells. He enjoyed painting one of those sea motifs on such a large scale (over three metres), and seeing it in the gradation that the painting on tapestry canvas afforded, whereas when painted in the smaller paintings they remained clear-cut, solid surrounds that were still primitive. Another large tapestry represented a prismatic Futurist genie [...] The fervour of work in his studio was really wonderful, with these large tapestries hung on the walls, my father completely absorbed in his work, my sister helping him prepare the paints in containers and our mother making the hems and attaching the rings for hanging the tapestries".²⁸ The work had to be done very quickly, with a timeline that was just barely possible, to the point that Balla departed for Paris in the last days of May, arriving at the beginning of June to mount the show. He wrote on a postcard: "The tapestries have arrived safe and sound – excellent. Today, Saturday the 6th, we will hang everything". And then, the following Tuesday (9 June): "The tapestries all turned out well – everything is done. The *Genio Futurista* is the most beautiful. Lots of artists are coming to take a look".²⁹ Considering that the exhibition opened in April (but not

gennaio del 1925 essi ottennero la sospirata adesione, dopo un lungo e pachidermico osteggiamento da parte di Colasanti, e grazie all'intervento diretto di Mussolini, che riuscì a sbloccare la situazione e anche a sostenerli economicamente con un cospicuo contributo economico.

La partecipazione futurista vide dunque Balla, Prampolini e Depero dividersi uno spazio forse non felicissimo, "appena decoroso" (una zona semiellittica nell'ambito del Grand Palais, come s'è detto), ma molto più ampio di quanto gli veniva inizialmente concesso e prospettato nell'ambito del padiglione neoclassico e pomposo di Brasini. Depero presentava arazzi, cuscini, giocattoli, disegni per scialli, progetti architettonici e tutta la produzione della sua officina di Rovereto; Prampolini progetti teatrali e decorativi. Lo spazio dedicato a Balla era più ristretto, quasi un introito alle sale dei più giovani colleghi, collocato in cima a una scala da cui si accedeva agli ambienti dedicati a Depero e Prampolini: l'artista vi espose quattro arazzi, o meglio quattro dipinti su tela d'arazzo, *Genio futurista*, *Mare vele vento* (citato anche come *Mare velivolato*), entrambi di analoghe dimensioni, e *Farfalle in movimento* e *Fiori futuristi*, più piccoli e di formato verticale (fig. 29).

La storia di questi "arazzi" dipinti ci è narrata con grande efficacia da Elica Balla nel libro di memorie dedicato al padre nel 1986²⁵. Nonostante la famiglia Balla in quell'anno 1925 versasse in grave disagio, non solo economico, a causa dello sfratto imminente dalla casa di via Paisiello, la notizia della mostra parigina dà all'artista un motivo di entusiasmo: "c'è in progetto una grande esposizione delle arti decorative a Parigi; sembra che Marinetti si occupi di far esporre i futuristi nel padiglione italiano. In tale circostanza il capo del futurismo si ricorda di Balla che, in fondo, stima enormemente, gli dice di preparare lavori ci sarà un contributo per le spese e questa sarà la prima e l'ultima volta che il grande pittore futurista, nella sua vita, avrà avuto un giusto compenso per il suo lavoro"²⁶. Il compenso giunse di lì a poco: "Ricorderò sempre l'avvenimento di quando mio padre portò a casa la somma che aveva ricevuto per quel lavoro: una sera papà venne a casa con un fare misterioso, eravamo nella camera da pranzo ad aspettarlo, ci radunò tutte e poi cominciò a tirar fuori dalle tasche dei biglietti da mille lire; ne tirò fuori dalle tasche interne della giacca, da quelle del gilè e da quelle dei pantaloni; egli per fare più effetto aveva disposto il denaro ricevuto in tutte le tasche del suo vestito cosicché la cosa, con suo grande divertimento, non finiva mai. Noi ne eravamo veramente sbalordite, non avevamo mai visto in casa nostra tanto denaro messo insieme. Marinetti era riuscito ad avere la somma di quarantamila lire per ciascuno dei tre pittori futuristi invitati: Balla, Depero e Prampolini"²⁷ (figg. 30, 31). Più in particolare Elica ricorda: "Per l'esposizione di Parigi Balla dipinse dei grandi arazzi a olio su tela-arazzo; ricordo che andavo con mia madre da Peiron, un negozio dove la mamma conosceva il direttore un certo Daniele, il quale le faceva un piccolo sconto [...] Negli arazzi da inviare a Parigi, oltre il soggetto dei fiori futuristi, Balla riprese uno dei motivi di mare che aveva studiato a Viareggio, lo realizzò con due gradazioni di rosa e azzurro e con un motivo di bordo in viola ispirato a conchiglie; gli faceva piacere svolgere uno di quei motivi di mare così in grande (oltre tre metri) e vederlo nelle sfumature che la pittura su tela-arazzo facilitava mentre dipinti nei quadri rimanevano i contorni netti e duri ancora primitivi. Un altro grande arazzo rappresentava un prismatico genio futurista [...] Come era bello quel fervore di lavoro nello studio do-



30. La sala di Depero all' "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes" di Parigi / Depero's room at the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925

31. La sala di Prampolini all' "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes" di Parigi / Prampolini's room at the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925

with all of the pavilions simultaneously), the delay was very long, but the Futurists nonetheless achieved a success that could not be ignored even back in Italy, though often with reluctance. It started with the proclamation made by Victorio Pica, a strongly adverse art critic, to Margherita Sarfatti that would remain famous (repeated many times – even years later – in Futurist publications, marking their clear triumph in Paris despite their attempted expulsion), “The Futurists have saved Italy in Paris”.³⁰ “At the Exposition in Paris, the extreme tip of the artistic avant-garde was represented by the Soviet Pavilion and the Italian Futurist Section”.³¹

There is no doubt that Futurism was included among the principal cultural foundations of international Art Deco, as I have demonstrated and reiterated many times.³² Nevertheless, the unreceptive attitude shown to the avant-garde in Italy, combined with the rivalry of the post-war European avant-gardes and perpetuated after the war by the dislike of the critics for everything related to the period of Fascist politics and culture, has frequently been responsible for the minimising of the influence of the Futurists, and even frequently ignored it.

Awareness of the movement's central role in the development of the new modern style in the 1920s was very clear to Italian critics and artists, beginning of course with Marinetti, who correctly and linearly interpreted the stylistic developments of the moment – Art Deco – as the fruit of Futurist invention. Below is an excerpt from a review of the 1925 Paris Expo as evidence: “Marinetti [...] points out with enormous pleasure and pride as an Italian and as the ideator and director of the Futurist Movement, the typically avant-garde character of the International Exposition of Paris, which evidently reveals Futurism as being the inspiration and model for very many of the best, most elegant and characteristic productions at the Exhibition, from the architecture of the pavilions, to the decoration of the rooms, the furniture, and clothing”.³³ Elsewhere in the same issue, a journalist interviewing Guglielmo Jannelli states the situation quite clearly: “The Paris International Exposition is completely dominated by powerful originality and by the clear influence of Italian Futurism. In almost every pavilion it is possible to see creations based on ideas often taken directly from the Futurist manifestos. It is most interesting to note, for example, the artificial fibre-cement trees arranged among the flowerbeds in front of the marble pavilions. [Author's note: the journalist is referring to the work by Robert Mallet-Stevens, which was one of the most highly praised at the Expo. The article goes on to reveal the Futurist source drawn upon by Mallet-Stevens, and is certainly also mindful of the flowers and *Alberi futuristi* [Futurist trees] that Balla had executed as from 1918 (figs. 32, 33).] The idea of artificial trees was launched by Depero at the Futurist Congress in Milan in November [1924].

46 The French newspapers, like many Italian ones, printed Depero's pro-

ve erano tese le grandi tele, con mio padre tutto immerso nel suo lavoro, mentre mia sorella lo aiutava a preparare le tinte nei recipienti e la mamma gli faceva gli orli e attaccava gli anelli per appendere gli arazzi”²⁸. Il lavoro dovette essere serratissimo, con tempi al limite del possibile, al punto che Balla parte per Parigi gli ultimi giorni di maggio, giungendovi all'inizio di giugno, per allestire la mostra; il 6 giugno scrive una cartolina: “gli arazzi sono venuti sani e salvi – benissimo. Oggi sabato 6 attacchiamo tutto”. E poi, il martedì seguente (9 giugno): “Gli arazzi sono tutti arrivati benissimo – tutto fatto. Il più bello è il ‘Genio futurista’. Vi sono molti artisti che vengono a vedere”²⁹. Il ritardo, visto che la mostra inaugurava nell'aprile (ma non con tutti i padiglioni simultaneamente), è molto, ma i futuristi ottengono un successo che anche in patria, spesso di malavoglia, si è costretti a registrare: dalla frase che rimase celebre di Vittorio Pica (ripresa più volte – anche a distanza di molti anni – dalla pubblicistica futurista per segnare il loro evidente trionfo a Parigi, a dispetto dei tentativi di estromissione), “I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi”³⁰, pronunciata da un critico di parte decisamente avversa, a Margherita Sarfatti: “All'Esposizione di Parigi l'estrema punta dell'avanguardia artistica era rappresentata dal padiglione dei Soviets e dalla Sezione Futurista Italiana”³¹.

Non c'è dubbio che il futurismo vada annoverato tra le principali matrici culturali dell'*Art déco* internazionale, come ho avuto modo di provare e sottolineare più volte³². Tuttavia le chiusure verso l'avanguardia italiana, connaturate nell'antagonismo avanguardistico europeo e perpetuate nel secondo dopoguerra dall'avversione critica per il contesto politico e culturale fascista, hanno spesso ridotto criticamente tale influenza, spesso addirittura ignorandola.

Effettivamente questa consapevolezza di ruolo centrale nell'elaborazione del nuovo stile moderno degli anni venti era ben presente e chiara negli italiani, critici e artisti, a partire ovviamente da Marinetti, che correttamente e linearmente legge gli sviluppi stilistici attuali, *Déco*, come il frutto evidente delle novità futuriste. Riportiamo un brano di recensione dell'Expo di Parigi del 1925 a testimoniare: “Marinetti [...] rileva con vivo compiacimento e con orgoglio di italiano e di ideatore e direttore del Movimento Futurista il carattere tipicamente avanguardista della Esposizione Internazionale di Parigi, che denuncia palesemente il Futurismo essere stata la scintilla ispiratrice e il modello di gran parte delle migliori, più eleganti e caratteristiche manifestazioni della Mostra, dall'architettura dei padiglioni di ‘decors’ degli ambienti, al mobilio, all'abbigliamento”³³. Sempre sulle pagine dello stesso giornale, in un'intervista a Guglielmo Jannelli, il giornalista afferma minuziosamente: “L'Esposizione Internazionale di Parigi è completamente dominata da uno sforzo di novità e dall'influenza palese del futurismo italiano. In quasi tutti i padiglioni si notano realizzazioni di idee spesso tolte di peso dai manifesti futuristi. È interessantissimo per esempio notare: gli alberi artificiali di eternit disposti, nelle aiuole verdi, di fronte al padiglione di marmi. [si tratta dell'opera di Robert Mallet-Stevens, che ebbe uno dei più notevoli successi all'Expo: l'articolo ci rivela invece la precisa fonte futurista di Mallet-Stevens, certo memore anche dei fiori e degli *Alberi futuristi* che Balla eseguì a partire dal 1918 (figg. 32-33), *N.d.A.*]. Questa idea degli alberi artificiali fu lanciata da Depero nel Congresso futurista di Milano nel novembre [del 1924, *N.d.A.*]. I giornali francesi, come molti giornali italiani, riprodusero la proposta di Depero facendola oggetto di derisione

posal, heaping derision and sarcasm upon it. [The following text is the voice of Guglielmo Jannelli] *Today we see it fully executed by some intelligent Frenchman, who has exploited it as a very effective advertisement for constructions in fibre-cement [...], which take the form of the foliage of a tree that has been plastically deformed by a Futurist sculptor [...]. For the first time in Paris, we see coloured furs and velvet Futurist capes [...]. Futurist shawls that plagiarize Balla's colours, forms and lines of speed are seen in the Société des Industries des Tissus d'Art; Futurist buttons are being made at the Maison Bauer stand in Paris [...]. Futurist handbags [...]. and even shoes that explode with forms and colours (called 'zig-tum-bum' by Balla) at the stand of the Maison Bousk in Paris. Furthermore, the decoration on the ceiling of the fashion room in the Grand Palais seems to be by Balla. We have often had occasion to exclaim, 'This is a real ballable! Is there a Balla here too?' [...]. Russia is showing nothing but Futurism [...]. Even in the Latvian pavilion there are magnificent Futurist plates in beautifully fired ceramic. In the Austrian pavilion there is a brightly coloured Futurist tapestry from the Cizek school [...]. The large 'Department Stores' of Paris [Printemps and Lafayette] wanted to present in their pavilions all of today's novelties, and naturally, they could not help but turn to Futurism [...]. in the Czechoslovakian pavilion there are Futurist toys, puppets, theatres, leather cushions and decorative objects. In the Netherlands' section, Futurist furniture and in particular a bedroom in black and white that brings to mind the furniture in the Balla home [...]. even the windows in the Post Office pavilion [...]. And surprising creations of Futurist jewellery in brightly coloured stones and enamel are presented in the stand of the Maison Sandor of Paris. And the jeweller Dusansoy also has some interesting ones. Fine Futurist tapestries are displayed here and there in the Textile department [...]. These are the names that I recall. But in all the pavilions there are an infinity of objects derived and even plagiarized from the Italian Futurists – from the scorned Italian Futurists – who have given their ideas to the world for the past fifteen years [...]. Modern decorative art, as it appears to us in Paris, is rapidly moving toward the most inventive and complete Futurist designs".³⁴*

A friend of Balla, Guglielmo Jannelli (whose opinion given above on the predominant influence of Futurism on Art Deco style can only be shared in full, regardless of his personal enthusiasm) wrote his own review in which he acutely analysed Balla's personal contribution: "In the Salon, Balla's numerous decorative panels are immediately and clearly distinguished by the triumphant freedom of the colours, the refinement of his subjects, lights and extraordinarily simple and immediate lines, and by the outstanding power of his abstract synthesis that makes Giacomo Balla the strongest interpreter of the developing needs of avant-garde art [...]. his obsession with colour, and his typical 'dynamism' (which has a spirituality and profundity all its own) today succeed in capturing the life in absolutely new forms, which, introduced in interior decoration, create unprecedented rhythms [...]. In the other enormous panel, *Genio Futurista*, Balla's abstraction is fully manifested without any fear of being misunderstood, despite being independent of any form that bears any reference to reality or to nature. The panel is composed entirely of sharply angled forms, profiles, angles, spirals, 'motorumorismo' ['movement-sounds'] and obsessively Italian chromatism; and it is given dynamism

48 by a successful understanding of unexpected, decisive directions so that



32. Giacomo Balla
Alberi futuristi [Futurist Trees],
1918
Collezione privata /
Private collection



33. Robert Mallet-Stevens
Alberi in cemento ed eternit
all'"Exposition Internationale
des Arts Décoratifs et
Industriels Modernes" di Parigi
/ Eternit Cement Trees at the
Exposition Internationale des
Arts Décoratifs et Industriels
Modernes, Paris, 1925

e sarcasmo: "Oggi la vediamo pienamente realizzata da qualche francese intelligente, il quale la sfrutta, servendosene come efficacissima reclame per costruzioni di cemento e di eternit [...]. che formano come la chioma di un albero plasticamente deformato da uno scultore futurista [...]. Per la prima volta appaiono a Parigi pellicce colorate e mantelli futuristi di velluto [...]. scialli futuristi che plagiano linee, colori e forme di velocità di Balla sono presentati dalla Società des Industries des Tissous d'Art; i bottoni futuristi trovansi realizzati nello stand della Casa Bauer di Parigi [...]. le borsette futuriste [...]. e anche le scarpe a scoppi di forme e di colori (a zig-tum-bum, precisa Balla) nello stand della Casa Bousk di Parigi. Del resto la decorazione del soffitto della sala moda al Grand Palais sembra fatta da Balla 'Questo è un 'ballabile' bello e buono! Ma che ci sia un Balla anche quaggiù?' abbiamo avuto modo di esclamare spesso [...]. La Russia non espone che futurismo [...]. Perfino nel padiglione della Lettonia si notano dei magnifici piatti futuristi di ceramica molto ben cotta. Nel padiglione austriaco un coloratissimo arazzo futurista della scuola di Cizek [sic] [...]. I grandi 'Magazines' di Parigi [Printemps e Lafayette] hanno voluto presentare nei loro padiglioni quanto di più nuovo c'è al giorno d'oggi e naturalmente non potevano rivolgersi altro che al futurismo [...]. nel padiglione cecoslovacco giocattoli, marionette, teatri, cuscini in pelle e sopra-mobili futuristi. Nella sezione dei Paesi Bassi mobili futuristi e specialmente una stanza da letto in bianco e nero che ricorda i mobili di casa Balla [...]. perfino le vetrate del Padiglione delle Poste e Telegrafi [...]. E ancora sorprendenti creazioni di gioielli futuristi in pietre e smalto, coloratissimi, presenta nel suo stand la Casa Sandor di Parigi. Anche il gioielliere Dusansoy ne espone inte-

its overall construction and development are marvellously enlivened. In this – as in the rest of Balla's production – there is nothing symbolic or tedious [...] After all, Balla's decorative art is nothing more than a continuation and an application of his ideas, experiences, temperament and vision as a painter [...] visiting the Decorative Art Pavilions in Paris, you notice at every step that the broad wave of innovation, whose most characteristic examples are seen here in the foreign salons, are overwhelmingly inspired by Balla [...] it is appropriate to remember that it was Balla who, in 1915, to the stupor and derision of the Italian public, launched the very first coloured fabrics that are still considered today to be the *plus ultra* of novelty and elegance".³⁵

Genio Futurista is thus unanimously recognised (even by Balla himself, as is made clear in his letter above, written to his family on 9 June 1925) as the cornerstone of his presence in Paris – a presence that was symbolic for the origin and development of Art Deco itself. Significantly, Balla exhibited it again three years later, in 1928, in the dominant central position on a wall in the large salon dedicated to his painted works at the exhibition of the Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti of Rome (fig. 35), where he presented a selection of the most important works of his career, beginning with his Divisionist period at the beginning of the century. Composed of the colours of the Italian flag (red, white and green) on a blue background, the "prismatic" (in the words of Elica Balla) composition is centred around the schematic figure of a man, whose head is represented by a star (one of the most widely used theosophical symbols, but also the symbol of Italy, as Balla himself points out in the heading of the *Manifesto del colore* [Colour Manifesto] written in 1918), the arms extended to form a sort of M (the initial of Marinetti, the inventor of Futurism? Or perhaps of Marconi, the symbol of Italian triumphs in science? Or of Mussolini himself?³⁶), and the legs in the form of two red wedges. From this vaguely anthropomorphic, abstract figure (the *Genio futurista* is fundamentally a self-portrait) (fig. 34) radiates 'forme-rumore' ['sound forms'] that condense Balla's various Futurist pictorial experiences into a sort of artistic *summa*: from the acute "motorumorist" forms (Jannelli) to the abstract volumes in the set design for *Feu d'Artifice*, from the patriotic tri-colourism of *Forme-grido Viva l'Italia* (1915) to the theosophical representations in *Trasformazioni forme-spiriti* [Spirit-Form Transformations] (1917–18) and *Pessimismo e ottimismo* [Pessimism and Optimism] (1923), to the intersecting triangles in the *Compenetrazioni iridescenti* [Iridescent Interpenetrations] (1912–13). The significance, which Jannelli authoritatively defines as non-symbolic, evidently alludes to the "stati d'animo" [moods] that Balla had explored between 1916 and the early 1920s. It is a synthetic outlet of post-war Futurism, nourished by awareness of universal dimensions, of theosophical astral dynamism (informed by a "spirituality and profundity all its own" as Jannelli suggested), and of a space open to higher dimensions. It is a summary representation of a process that took the artist to an awareness of the dynamic relationships that exist in the universe, and to represent them in pure forms and colours. It is avant-garde not only in its forms but also, and above all, in its intellectual appreciation of dimensions that exist outside the visible realm and give substance to the invisible. The *Genio futurista* is one of the keystones of European avant-garde modernity, in the context of the pure modernity represented by the 1925 exposition in Paris and certainly in the frame-



34. Sala Balla alla mostra della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma / Balla's room at the exhibition of the Amatori e Cultori of Rome, 1928

Al centro della parete si vede l'arazzo *Genio futurista* / The tapestry *Genio futurista* can be seen in the middle of the wall

ressanti. Bei tappeti futuristi sono qua e là nel reparto Textiles [...] Questi i nomi che ricordo. Ma vi sono in tutti i padiglioni infinite cose derivate, o addirittura plagiate dai futuristi italiani, dai derisi futuristi italiani, che da quindici anni regalano idee a tutto il mondo [...] L'arte decorativa moderna, così come ci appare a Parigi, si avvia a grandi passi verso le più ardite e le più totali realizzazioni futuriste"³⁴.

Guglielmo Jannelli, amico di Balla, di cui abbiamo appena sopra riportato l'intervista in cui dà un giudizio che, al di là dell'entusiasmo personale, non si può che condividere rispetto alla constatazione della preponderante influenza del futurismo sullo stile *Déco* celebrato dall'esposizione di Parigi, scrive personalmente una recensione nella quale l'apporto personale di Balla è analizzato con acume e lucidità: "Nella Sala, i numerosi pannelli decorativi di Balla si distinguono subito nettamente per una tendenza al libero trionfo dei colori, per una ricercatezza di soggetti, di luci e di linee straordinariamente semplici e immediate, e per quello spiccato sforzo di sintetismo astratto che fa di Giacomo Balla il più sicuro interprete dei nuovi bisogni dell'arte di avanguardia [...] la sua ossessione del colore, e il suo tipico "dinamismo" (che ha spiritualità e una profondità tutta propria) riescono oggi a cogliere la vita nelle forme assolutamente nuove che, introdotte nella decorazione d'ambiente, danno ritmi mai sentiti [...] Nell'altro enorme pannello: 'Genio Futurista' l'astrattismo di Balla si manifesta a pieno senza timore d'essere frainteso pur presentandosi libero da ogni forma che abbia riferimento con la realtà e con la natura. Il pannello è tutto costruito con forme acute, con sagome, spigoli, volute, motorumorismo e ossessionante italianismo di colori; ed è animato da un intuito così felice per le direzioni improvvise e decisive, che la costruzione e lo sviluppo ne risultano meravigliosamente ravvivate. In questo – come del resto in tutta la produzione di Balla – nulla vi è però di simbolico e di uggioso [...] Del resto l'arte decorativa di Balla non è che una continuazione e un'applicazione delle idee, delle esperienze, del temperamento, della visione di Balla pittore [...] visitando i Padiglioni delle Arti Decorative di Parigi, ci si accorge a ogni passo che a Balla è soprattutto dovuto quel largo movimento di audacie di cui si vedono qui i più tipici modelli nei saloni esteri [...] non è inopportuno ricordare che fu Balla a lanciare, nel 1915, fra lo stupore e la derisione degli italiani, le primissime stoffe colorate che sono ancora oggi il non plus ultra della novità e dell'eleganza"³⁵.

Genio futurista è così unanimemente riconosciuto (perfino dallo stesso Balla, come è riportato poco sopra nella citata lettera dell'artista alla famiglia del 9 giugno 1925) l'opera cardine della sua presenza a Parigi, presenza altamente simbolica per l'origine e gli sviluppi dello stesso *Art déco*. Significativamente l'artista lo ripesce tre anni dopo, nel 1928, in posizione dominante al centro di una parete nella grande sala antologica dedicata alla sua pittura alla mostra della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma (fig. 34), dove presentava una selezione delle opere più importanti della sua carriera, a partire dal divisionismo d'inizio secolo. Impostata sui colori della bandiera italiana (rosso, bianco e verde), che si intarsiano su un fondo blu e azzurro, la composizione "prismatica" (E. Balla) è incentrata su una schematica figura d'uomo, la testa a stella (uno dei simboli teosofici più diffusi, ma anche il simbolo dell'Italia, come Balla stesso evidenzia nella testata del *Manifesto del colore* del 1918), le braccia tese a formare una sorta di M (l'iniziale di Marinetti, inventore del futurismo? O ancora di Marconi, sim-



35. Giacomo Balla
Autoritratto futurista
 [Futurist Self-Portrait], 1925
 Collezione privata /
 Private collection

¹ On these topics see: F. Benzi, *Giacomo Balla: The Conquest of Speed*, in V. Greene (ed.), *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, exhibition catalogue New York, The Solomon Guggenheim Museum (2014), pp. 103-15; *Ibid.*, "Giacomo Balla e le Compenetrazioni iridescenti: ancora qualche approfondimento e qualche novità documentaria" in *Storia dell'Arte*, no. 139 (Sept.-Dec. 2014), pp. 157-73. On Balla in general see *Ibid.*, *Balla. Genio Futurista*, Milan 2007.

² See Umberto Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, Z. Birolli (ed.), Milan 1972, p. 48. The phrase is taken from a monographic article that Boccioni had written on Balla, intended for publication in the magazine *Gli Avvenimenti*. The article had been announced by a paragraph that appeared in the issue of January 1916; however, it remained unpublished, evidently on account of the war and ultimately due to the death of Boccioni himself. The handwritten text must therefore have been written in 1916 and demonstrates that Boccioni recognises his painter-friend's emerging role as the clear leader of the movement.

³ In two letters from Düsseldorf that same year, addressed to his wife, he speaks of his clothing as having "caused quite an uproar" and of a Futurist suit "black with a white stripe" that he wore, which his host wanted to have made for himself; see E. Balla, *Con Balla*, Milan 1984, vol. I, pp. 266, 280.

⁴ G. Galli, "I nostri artisti. Giacomo Balla", in *Roma Futurista*, 14 December 1919.

⁵ See F. Benzi, *Il Futurismo*, Milan 2008, pp. 199-200. See also E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Bari 1986, pp. 72-80; G. Giani (*Fortunato Depero pittore*, Milan 1951, plate 26) and B. Passamani (*Fortunato Depero*, Turin n.d., but 1969; *Idem* [ed.], *Fortunato Depero 1892-1960*, exhibition catalogue Bassano del Grappa, Museo Civico, 1970, pp. 136-40). These were the first to publish Depero's manuscript (with ample commentary by Passamani); the latter considers Depero's text to have been the basis for the final manifesto, whereas M. Fagiolo (*FuturBalla*, Rome 1970, pp. XXIII, 71) claims that the text is predated and was therefore written later than the manifesto (Crispolti provides

bolò delle conquiste scientifiche italiane? O dello stesso Mussolini?³⁶), le gambe due cunei rossi. Da questa figura astratta solo vagamente antropomorfa (il *Genio futurista*, in fondo autoritratto dello stesso Balla, fig. 35) s'irradiano forme-rumore che condensano le diverse esperienze pittoriche futuriste dell'artista in una sorta di *summa* artistica: dalle forme acute "motorumoriste" (Jannelli) ai volumi astratti delle scenografie di *Feu d'artifice*, dal tricolorismo patriottico di *Forme-grido Viva l'Italia* (1915) alle rappresentazioni teosofiche di *Trasformazioni forme-spiriti* (1917-1918) e di *Pessimismo e ottimismo* (1923), ai triangoli intersecati delle *Compenetrazioni iridescenti* (1912-1913). Il significato, che Jannelli autorevolmente dice non simbolico, allude evidentemente agli "stati d'animo" che Balla aveva indagato tra il 1916 e i primi anni venti, sbocco sintetico del futurismo postbellico, nutrito dalla coscienza di dimensioni universali, di dinamismo astrale teosofico (dalla "spiritualità e profondità tutta propria", come ci suggerisce sempre Jannelli), di uno spazio che si apre a dimensioni superiori. Rappresentazione icastica e riassuntiva di un processo geniale che porta l'artista alla coscienza dei rapporti dinamici dell'universo, a rappresentarli come forme e colori puri; avanguardia non solo di forme ma anche e soprattutto d'intuizioni intellettuali, di dimensioni che superano il visibile e danno corpo all'invisibile. Il *Genio futurista* risulta così uno dei testi base della modernità avanguardistica europea in quel contesto di modernità pura che fu l'esposizione parigina del 1925, e certamente nell'ambito della stessa opera di Giacomo Balla.

¹ Su questi argomenti cfr. i recenti approfondimenti: F. Benzi, *Giacomo Balla: The Conquest of Speed*, in *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, catalogo della mostra (New York, The Solomon Guggenheim Museum, 21 febbraio - 1 settembre 2014), a cura di V. Greene, New York 2014, pp. 103-115; F. Benzi, *Giacomo Balla e le Compenetrazioni iridescenti: ancora qualche approfondimento e qualche novità documentaria*, in "Storia dell'Arte", n. 139, (settembre-dicembre 2014), pp. 157-173. Su Balla in generale cfr. F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio Futurista*, Milano 2007.

² Cfr. Umberto Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Milano 1972, p. 48. La frase è tratta da un articolo monografico che Boccioni aveva scritto su Balla, la cui pubblicazione era prevista sulla rivista "Gli Avvenimenti". L'articolo era stato preannunciato da un trafiletto comparso nel numero della rivista del gennaio 1916: esso rimase però inedito, evidentemente per ragioni belliche e infine per la morte dello stesso Boccioni. Lo scritto autografo risale dunque al 1916 e mostra come in questa fase lo stesso Boccioni riconoscesse all'amico pittore il ruolo di una nascente e ormai nitida leadership del movimento.

³ In due lettere da Düsseldorf di quell'anno, indirizzate alla moglie, egli parla di suoi

vestiti che "hanno fatto vero furore" e di un vestito futurista "nero con striscia bianca" che indossa e che la sua ospite vorrebbe realizzare anche per sé: cfr. E. Balla, *Con Balla*, 3 voll., Milano 1984-1986, I (1984), pp. 266, 280.

⁴ G. Galli, *I nostri artisti. Giacomo Balla*, in "Roma Futurista", 14 dicembre 1919.

⁵ Cfr. F. Benzi, *Il Futurismo*, Milano 2008, pp. 199-200. Si veda anche E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Bari 1986, pp. 72-80. G. Giani (*Fortunato Depero pittore*, Milano 1951, tav. 26) e B. Passamani (*Fortunato Depero*, Torino s.d. [ma 1969]; *Fortunato Depero 1892-1960*, catalogo della mostra [Bassano del Grappa, Museo Civico, luglio-settembre 1970], a cura di B. Passamani, Bassano del Grappa 1970, pp. 136-140) per primi hanno pubblicato il manoscritto di Depero (Passamani anche ampiamente commentandolo); quest'ultimo ritiene il testo deperiano la base essenziale per l'estensione del manifesto, mentre M. Fagiolo (*FuturBalla*, Roma 1970, pp. XXIII, 71) ritiene il testo antedatato e dunque successivo allo stesso manifesto (ma Crispolti smentisce con ampie motivazioni questa tesi piuttosto superficiale). Crispolti tende saggiamente a ridurne l'influenza e a bilanciare l'apporto di Depero rispetto a quello più maturo di Balla, pur ritenendo autonomo (come io non credo) il testo deperiano.

ample justification for discrediting this rather superficial thesis). Crispolti wisely tends to reduce the influence and to balance Depero's contribution compared to Balla's more mature reflection whilst also arguing for the autonomy of Depero's text (which I do not agree with).

⁶ Not least is the fact that in the text of the *Manifesto of the Futurist Reconstruction of the Universe* it is possible to recognise Balla's priority in the invention of the "plastic complexes": "By developing the first synthesis of the speed of an automobile, Balla created the first plastic complex. This revealed an abstract landscape composed of cones, pyramids, polyhedrons, and the spiral of mountains, rivers, lights and shadows. Evidently a profound analogy exists between the essential lines of force of speed and the essential lines of force of a landscape. We have reached the deepest essence of the universe and have mastered the element".

⁷ "Severini has also written to me from Paris in this regard, telling me that Balla's manifesto is dull, and that he is sick and tired of signing things that he has neither seen nor approved" (letter from Papini to Carrà dated 29 November 1914, in M. Carrà, V. Fagone [eds.], *Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Lettere 1913/1929*, Milan 1983, p. 195).

⁸ E. Prampolini, "Casa d'Arte Italiana", in *Noi*, III, 1 (January 1919), p. 25.

⁹ V. Orazi, "Nella scia dell'avanguardia. La 'Casa d'Arte Italiana' a Roma", in *Strenna dei Romanisti* (1968), p. 278.

¹⁰ The contract between Balla and Diaghilev was signed on 2 December 1916 (published in M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *Archivi del Futurismo*, Rome 1962, vol. I, p. 52). The performance occurred on 12 April 1917 at the Costanzi Theatre in Rome.

¹¹ The theosophical references to the fourth dimension in Balla's work will be discussed later.

¹² This innovative concept has a precedent in an article by E. Prampolini (*Scenografia futurista*, in *La Balza Futurista*, I, 3, 12 May 1915, pp. 17-21), in which he sustains that "The scenery will no longer be a coloured backdrop, but a colourless electro-mechanical structure, powerfully enlivened by chromatic emanations from a light source, generated by electrical reflectors with multi-coloured glass filters [...]. The diffusion of these beams and planes of coloured light, and their dynamic combinations, will create marvellous interpenetrations and intersections of light and shadow". This does not exclude the possibility that these ideas of Prampolini may have been generated by discussions held

in Balla's studio, as has been documented on other subjects.

¹³ On the production and relationship between Balla and Diaghilev, see E. Gigli, *Giochi di luce e forme strane*, Rome 2005; G. Lista, "Ricostruzione futurista dell'universo", in G. Lista, P. Baldacci, L. Velani (eds.), *Balla, la modernità futurista*, exhibition catalogue, Milan, Palazzo Reale 2008, pp. 141-43. Lista, who in his essay does not mention Scriabin as the inspiration for Balla's ideas, does cite him in the related notice (p. 184) and refers to the production as a generic experiment in the field, along with *Victory Over the Sun* (with costumes by Kasimir Malevich) and Loie Fuller, who interpreted *Feu d'artifice* in dance and lighting in Paris in March 1914.

¹⁴ On this aspect of Scriabin, see the "Preface" by M. Girardi in Alexander Scriabin, *Appunti e riflessioni. Quaderni inediti*, Pordenone 1992, pp. IX-XXXIII, and M. Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, 2006, pp. 23-65.

¹⁵ See F. Benzi, "Luisa Casati e il futurismo: una musa per la modernità", in F. Benzi and G. Mori (eds.), *La divina marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli anni folli*, exhibition catalogue, Venice, Palazzo Fortuny, Milan 2014.

¹⁶ On esotericism in Balla, see F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Milan 2007, in which the theosophical aspects and those pertaining to the fourth dimension are investigated. The subject of the fourth dimension was examined with great attention and determination by Ballatore, who introduced it to Rome in public lectures as early as 1904 (the unpublished texts from the lectures on the "fourth dimension" are held at the Municipal Library in Turin and were brought to light by me). Ballatore also published a short essay titled "La quarta dimensione e l'iperspazio" [The Fourth Dimension and Hyperspace] in the journal *Ultra* in 1908.

¹⁷ See M. Calvesi, *Il Futurismo*, Milan 1967 (in particular, pp. 97-160: "Penetrazione e magia nell'arte di Giacomo Balla"). Some generic references to the Italian context and to Balla in particular, but without anything new worth mentioning, are also present in the essays of G. Lista and S. Poggianella in V. Loers (ed.), *Okkultismus und Avantgarde 1900-1915*, exhibition catalogue, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1995. An extraordinary essay on this theme is by S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Naples 2002 (1st ed. Rome 1996), but referring primarily to literature.

⁶ Non ultimo il fatto che nel testo dello stesso manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo* si riconosca la precisa priorità di Balla nell'invenzione dei fondamentali "complessi plastici": "Sviluppando la prima sintesi della velocità dell'automobile, Balla è giunto al primo complesso plastico. Questo ci ha rivelato un paesaggio astratto a conici, 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".

⁷ "In questo senso mi scrive anche Severini da Parigi, dicendomi che il manifesto di Balla è insulso e che ne ha piene le palle di sottoscrivere cose da lui non viste né approvate" (lettera di Papini a Carrà del 29 novembre 1914, in M. Carrà, V. Fagone [a cura di], *Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Lettere 1913/1929*, Milano 1983, p. 195).

⁸ E. Prampolini, *Casa d'Arte Italiana*, in "Noi", III, 1, gennaio 1919, p. 25.

⁹ V. Orazi, *Nella scia dell'avanguardia. La "Casa d'Arte Italiana" a Roma*, in "Strenna dei Romanisti", 1968, p. 278.

¹⁰ Il contratto tra Balla e Djagilev viene firmato il 2 dicembre 1916 (pubblicato in M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *Archivi del Futurismo*, Roma 1962, I, p. 52). Lo spettacolo andrà in scena il 12 aprile 1917 al Teatro Costanzi di Roma.

¹¹ Sui riferimenti teosofici alla quarta dimensione, presenti nell'opera di Balla, si veda più avanti.

¹² Questa innovativa concezione trova un precedente in un articolo di E. Prampolini (*Scenografia futurista*, in "La Balza Futurista", I, 3, 12 maggio 1915, pp. 17-21), nel quale si sostiene che "La scena non sarà più uno sfondo colorato, ma un'architettura elettromeccanica e incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa, generata da riflettori elettrici dai vetri multicolori [...]. L'irradiazione luminosa di questi fasci e piani di luci colorate, le combinazioni dinamiche di queste fughe cromatiche, daranno risultati meravigliosi di compenetrazioni d'intersezioni di luce e di ombre". Non è escluso che, come in altri casi documentati, queste idee di Prampolini sortissero piuttosto da discussioni intrattenute nello studio di Balla.

¹³ Sulla storia dello spettacolo e dei rapporti tra Balla e Djagilev, si veda E. Gigli, *Giochi di luce e forme strane*, Roma 2005; G. Lista, *Ricostruzione futurista dell'universo*, in *Balla. La modernità futurista*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 feb-

braio - 2 giugno 2008), a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Milano 2008, pp. 141-143. Lo stesso Lista, che nel suo saggio non cita Skrjabin come esempio per le riflessioni di Balla, lo menziona nella scheda relativa (p. 184) come una delle generiche sperimentazioni in tal senso, assieme alla *Vittoria sul sole* (con costumi di Malevi) e a Loie Fuller che a Parigi aveva interpretato *Feu d'artifice* nel marzo del 1914.

¹⁴ Su questo aspetto di Skrjabin, cfr. la *Pre-fazione* di M. Girardi a Aleksandr Skrjabin, *Appunti e riflessioni. Quaderni inediti*, Pordenone 1992, pp. IX-XXXIII, e M. Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris 2006, pp. 23-65.

¹⁵ Cfr. F. Benzi, *Luisa Casati e il futurismo: una musa per la modernità*, in *La divina marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli anni folli*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 10 aprile 2014 - 3 agosto 2015), a cura di F. Benzi, G. Mori, Milano 2014.

¹⁶ Sull'esoterismo in Balla, si veda F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio*, cit., in cui sono stati indagati gli aspetti teosofici e relativi alla quarta dimensione. L'argomento della quarta dimensione viene affrontato con grande attenzione e pervicacia da Ballatore, che lo introduce a Roma, in pubbliche conferenze, fin dal 1904 (i testi inediti delle conferenze sulla "quarta dimensione" sono conservati alla Biblioteca Comunale di Torino e da me resi noti). Ballatore pubblicò anche un testo sintetico intitolato *La quarta dimensione e l'iperspazio* sulla rivista "Ultra" nel 1908.

¹⁷ Cfr. M. Calvesi, *Il Futurismo*, Milano 1967 (in particolare pp. 97-160: *Penetrazione e magia nell'arte di Giacomo Balla*). Alcuni accenni generici al contesto italiano e a Balla in particolare, ma senza novità da segnalare, sono anche contenuti nei saggi di G. Lista e S. Poggianella in *Okkultismus und Avantgarde 1900-1915*, catalogo della mostra (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 3 giugno - 20 agosto 1995), a cura di V. Loers, Ostfildern 1995. Uno straordinario contributo sul tema è quello di S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli 2002 (I ed. Roma 1996), ma rivolto principalmente alla letteratura.

¹⁸ Il riferimento a Pevsner fu significativamente e acutamente evocato (e curiosamente mai più ripreso, se non episodicamente - qui assieme al nome di Gabo - da M.W. Martin, *Futurist Art and Theory, 1909-1915*, Oxford University Press 1968, p. 201) da Ettore Colla, in un articolo uscito poco dopo la mostra di Balla alla Galle-

¹⁶ The reference to Pevsner was significantly and acutely made (and curiously never taken up again, other than episodically – here, along with the name Gabo – by M.W. Martin in *Futurist Art and Theory, 1909-1915*, Oxford University Press 1968, p. 201) by Ettore Colla, in an article published shortly after Balla's exhibition at the Galleria Origine in Rome in 1951, in which Balla's Futurist works were presented again for the first time since the war (E. Colla, "Pittura e scultura astratta di Giacomo Balla", in *Arti Visive*, September 1952): "Balla focused on the development of new concepts and presentation of new pictorial solutions, transcending the limits of space and time, continually driven by a dynamic innovating force. He attempts, even in sculpture, the same inventions, implementing three-dimensional materials, iron bars and metal plates, creating forms that today we see to be extraordinarily similar to those produced by the sculptor Pevsner". I think that these statements, for example, "transcending the limits of space and time", come directly from the conversations held between Balla and the artists in the "Fondazione Origine" (Colla, Mannucci and later Dorazio) that led to the organisation of the exhibition.

¹⁹ C. Ballatore, unpublished manuscripts on the fourth dimension conserved in the Municipal Library in Turin. Cited in F. Benzi, *Balla. Genio Futurista*, Milan 2007.

²⁰ See the article by F.T. Marinetti, "Quarta dimensione di matematici e di artisti", in *Gazzetta del Popolo* (30 November 1928).

²¹ For a series of concrete examples and a further examination of this theme, see F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Milan 2007; *Ibid.*, *Il Futurismo*, Milan 2008; *Ibid.*, "Qualche nota aggiuntiva sulla visione teosofica in Giacomo Balla e nel primo Futurismo", in G. Aurigemma, S. Danesi Squarzina (eds.), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Rome 2011.

²² See E. Balla, *Con Balla*, Milan 1984, vol. I, p. 387.

²³ F. Pirani, "I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi". La contrastata presenza futurista all'Exposition des Arts Décoratifs del 1925", in *Ricerche di Storia dell'Arte*, no. 67, 1999, pp. 39-50.

²⁴ Marinetti and other Futurists were among the "sansepolcristi", supporters of Mussolini's rise to power as from 1919.

²⁵ E. Balla, *Con Balla*, Milan 1986, vol. II.

²⁶ *Ibid.*, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, pp. 161-62.

²⁸ *Ibid.*, pp. 160-62.

²⁹ *Ibid.*, p. 168.

³⁰ V. Pica, "I futuristi alla XV Biennale di Venezia", in *L'Impero* (16-17 February 1926); the phrase is mentioned many times in Futurist publications, until at least 1933, above all in "Futurismo".

³¹ M. Sarfatti, "Le arti decorative italiane a Parigi", in *L'Italia all'esposizione delle arti decorative industriali e moderne*, Paris 1925 (but 1927).

³² F. Benzi (ed.), *Il Déco in Italia*, exhibition catalogue, Rome, Chiostro del Bramante, Milan 2004. See also F. Benzi, *Liberty e Déco in Italia*, Milan 2007.

³³ V. Orazi, "I futuristi italiani all'Esposizione Internazionale Arti Decorative di Parigi", in *L'Impero* (20-21 June 1925).

³⁴ V. Orazi, *cit.*

³⁵ G. Jannelli, in *Giornale dell'Isola* (July 1926) (extracted from E. Balla, *Con Balla*, *cit.*, vol. II, pp. 182-84).

³⁶ Interpretation of the figure as alluding (also) to Mussolini occurs against the background of Balla's strong support for Fascism, and his studies on the theme that he began no later than 1923. These include the triptych *The Hands of the Italian People*, conceived as the projecting section above a painting called *Fascist Apotheosis* that was never executed. The apex of the triptych took the form of a star (exhibited in 1928 at the Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Rome). However, a reference to Marinetti as the inventor of Futurism would seem plausible, as one would to Guglielmo Marconi. An interesting quote on this subject comes from an article by Lucien Corpechot (*Lettres sur la jeune Italie*, Paris 1919), in which the author describes a very interesting visit to Balla's studio in 1916: "Marconi, one of the demi-gods of the new Italy, one of those brilliant inventors by whose hand the marvels predicted by Marinetti are realized".

ria Origine di Roma nel 1951, nella quale si ripresentavano per la prima volta dopo la guerra le opere futuriste di Balla (E. Colla, *Pittura e scultura astratta di Giacomo Balla*, in "Arti Visive", settembre 1952): "Balla provvedeva a maturare nuovi concetti e a presentare nuove soluzioni pittoriche, oltrepassando i limiti dello spazio e del tempo, continuamente sospinto da una viva forza innovatrice. Eccoli, infatti, tentare anche nella scultura le medesime invenzioni mettendo in uso materie plastiche, tondini di ferro, lamine metalliche e creando forme che oggi si ritrovano straordinariamente affini a quelle realizzate dallo scultore Pevsner". Penso che queste affermazioni, come ad esempio "oltrepassare i limiti dello spazio e del tempo", derivino direttamente dalle conversazioni tra Balla e il gruppo di artisti della "Fondazione Origine" (lo stesso Colla, Mannucci, cui si aggiunge Dorazio), che portarono all'organizzazione della mostra.

¹⁹ C. Ballatore, manoscritti inediti sulla quarta dimensione conservati nella Biblioteca Comunale di Torino, *cit.* in F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio*, *cit.*

²⁰ Si veda l'articolo di F.T. Marinetti, *Quarta dimensione di matematici e di artisti*, in "Gazzetta del Popolo", 30 novembre 1928.

²¹ Per una serie di esempi concreti e di approfondimenti su questo tema, cfr. F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio*, *cit.*; F. Benzi, *Il Futurismo*, *cit.*; F. Benzi, *Qualche nota aggiuntiva sulla visione teosofica in Giacomo Balla e nel primo Futurismo*, in G. Aurigemma, S. Danesi Squarzina (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011.

²² Cfr. E. Balla, *op. cit.*, I (1984), p. 387.

²³ F. Pirani, "I futuristi hanno salvato l'Italia a Parigi". La contrastata presenza futurista all'Exposition des Arts Décoratifs del 1925, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 67, 1999, pp. 39-50.

²⁴ Marinetti e altri futuristi furono tra i "sansepolcristi", i sostenitori dell'ascesa di Mussolini fin dal 1919.

²⁵ E. Balla, *op. cit.*, II (1986).

²⁶ *Ibid.*, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, pp. 161-62.

²⁸ *Ibid.*, pp. 160-62.

²⁹ *Ibid.*, p. 168.

³⁰ V. Pica, *I futuristi alla XV Biennale di Venezia*, in "L'Impero", 16-17 febbraio 1926; la frase viene riportata più volte, fino al 1933 almeno, nei giornali futuristi (soprattutto in "Futurismo").

³¹ M. Sarfatti, *Le arti decorative italiane a Parigi*, in *L'Italia all'esposizione delle arti decorative industriali e moderne*, Paris 1925 [ma 1927].

³² *Il Déco in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 20 marzo - 13 giugno 2004), a cura di F. Benzi, Milano 2004. Si veda anche F. Benzi, *Liberty e Déco in Italia*, Milano 2007.

³³ V. Orazi, *I futuristi italiani all'Esposizione Internazionale Arti Decorative di Parigi*, in "L'Impero", 20-21 giugno 1925.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ G. Jannelli, in "Giornale dell'Isola", luglio 1926 (riportato da E. Balla, *op. cit.*, II [1986], pp. 182-84).

³⁶ L'interpretazione del sintetico personaggio come allusivo (anche) a Mussolini si inserisce in un contesto di forte adesione di Balla al fascismo, e di studi sul tema iniziati almeno dal 1923, in cui si colloca anche il trittico *Le mani del Popolo italiano*, concepito come cimasa di un quadro (*Apotheosis Fascista*) mai realizzato. Una stella costituiva la parte apicale del trittico, esposto nel 1928 alla mostra romana della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti. Tuttavia anche un riferimento a Marinetti, inventore del futurismo, apparirebbe plausibile, così come a Guglielmo Marconi. Una citazione interessante in questo senso ci viene da un passo di un articolo di Lucien Corpechot (*Lettres sur la jeune Italie*, Paris 1919), nel quale l'autore riporta la cronaca di un'interessantissima visita allo studio di Balla, avvenuta nel 1916: "Marconi, uno dei semi-dei della nuova Italia, uno di quegli intraprendenti di genio sotto la cui mano si realizzano i prodigi predetti da Marinetti".

Giacomo Balla. An Essential Biography

Fabio Benzi

1871

18 July, Giacomo Balla is born in Turin, to Giovanni, photographer, and Lucia Gianotti.

Following the death of his father when still a child, Giacomo abandons his violin studies and then his schooling to take up work and at the same time dedicates himself to drawing and painting. His youth is strongly affected by a nervous breakdown.

1891

For two years he attends the Accademia Albertina in Turin and exhibits his first painting, *Tramonto* [Sunset], at the Società Promotrice delle Belle Arti, Turin. He gets to know the photographer Oreste Bertieri – brother of a classmate at the academy – a friend of Pellizza da Volpedo.

1895

In January he moves to Rome, where he will spend the rest of his life.

1896

He takes a studio in Via delle Terme di Diocleziano, which he will keep until 1903.

1897

Balla meets and becomes engaged to Elisa Marcucci, who will become his wife; she is the sister of Alessandro, a friend of Cambellotti and later of Giovanni Cena, with whom he will develop the project (inspired by the humanitarian socialism of the period) of the Scuole per l'alfabetizzazione della Campagna Romana [Schools for the Literacy of the Roman Countryside]. He exhibits *Sole di marzo* [March Sun] at the Promotrice torinese.

1899

He exhibits a painting entitled *Impressionista* [Impressionist] at the Mostra degli Amatori e Cultori di Roma.

1900

In February he shows *Il pertichino* [The Chorus-Leader] at the exhibition of the Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma. On 2 September he is in Paris, where he remains until March 1901, the guest of his friend, the illustrator Serafino Macchiati. Naturally, he visits the Universal Exposition, which is held that year in the French capital.

1901

Back in Rome, he meets the young Gino Severini. He shows nine works at the exhibition of the Amatori e Cultori.

1902

He shows thirteen works at the exhibition of the Amatori e Cultori. He meets Umberto Boccioni, who becomes his student.

1903

He moves to Via Salaria, where he will live until 1904. He meets Mario Sironi, and with Severini and Boccioni, the four form a compact Divisionist group, with him as its leader. He shows six paintings at the exhibition of the Amatori e Cultori, and a painting at the Venice Biennale. He shows a drawing at the Glaspalast in Munich.

1904

He marries Elisa Marcucci and they move to 6 Via Parioli (today Via Paisiello, in front of Villa Borghese), where he will remain until the building is demolished in 1926. An article about him is published by S.A. Nappi, entitled "Giacomo il notturno", a title that alludes to Balla's preference for painting night-time scenes full of contrast and artificial lights.

He shows nine works at the exhibition of the Amatori e Cultori, including the masterpieces *Fallimento* [Failure], *Il lavoro* [The Job] and *Elisa al cancello* [Elisa at the Gate]. He also exhibits two works (completed some years earlier) in Düsseldorf and Munich.

1905

He shows eight works at the exhibition of the Amatori e Cultori. He creates some drawings for the socialist newspaper *Avanti! della Domenica*.

1906

He shows two works at the exhibition of the Amatori e Cultori and one at the Mostra del Sempione in Milan.

1907

He shows four works at the exhibition of the Amatori e Cultori, including the triptych known as *La giornata dell'operaio* [A Worker's Day].

1908

He shows four works at the exhibition of the Amatori e Cultori.

1909

He shows five works at the exhibition of the Amatori e Cultori. At the Salon d'Automne in Paris he also shows a group of seven paintings, including the four elements of the *Polittico dei viventi* [Polyptych of the Living].

Giacomo Balla. Una biografia essenziale

Fabio Benzi

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 anche la scuola, lavorando e contemporaneamente dedicandosi al disegno e alla pittura. La sua giovinezza è scossa da un esaurimento nervoso.

1891

Per due mesi frequenta l'Accademia Albertina di Torino ed espone il suo primo quadro, *Tramonto*, alla mostra della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino. 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.

1899

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

1900

Nel febbraio espone alla mostra della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti 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 nove opere alla mostra degli Amatori e Cultori.

1902

Espone tredici 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 sei dipinti alla mostra degli Amatori e Cultori e uno alla Biennale di Venezia. Al Glaspalast di Monaco presenta 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 il palazzo viene 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 nove 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 otto opere alla mostra degli Amatori e Cultori. Esegue alcuni disegni per il giornale socialista l'"Avanti! della Domenica".

1906

Espone due opere alla mostra degli Amatori e Cultori e una alla Mostra del Sempione a Milano.

1907

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

1908

Espone quattro opere alla mostra degli Amatori e Cultori

1909

Espone cinque opere alla mostra degli Amatori e Cultori. Partecipa anche al Salon d'Automne di Parigi con un gruppo di sette 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 11 febbraio. L'11 aprile firma anche il *Manifesto tecnico della pittura futurista*.

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

1910

Together with Boccioni, Carrà, Russolo and Severini, Balla signs the *Manifesto dei pittori futuristi* [Manifesto of the Futurist Painters], dated 11 February.

On 11 April he also signs the *Manifesto tecnico della pittura futurista* [Technical Manifesto of Futurist Painting].

He shows the triptych of the *Affetti* [Affections] and *Salutando* [Waving Goodbye] at the exhibition of the Amatori e Cultori.

Toward the end of the year he paints *Villa Borghese* (Rome, GNAM), conceived as a monumental polyptych of fifteen separate panels to be presented at Futurist exhibitions, but it is refused by his companions.

1911

He shows two works at the *Mostra di Belle Arti* in the Esposizione Internazionale in Rome; in June, within the context of the Expo, the exhibition of the project Scuole dell'Agro Romano is opened, where he presents a series of studies of farmers and landscapes, in addition to the *Ritratto di Tolstoj* [Portrait of Tolstoj].

1912

On 5 February the exhibition *Peintres Futuristes Italiens* opens at the Bernheim-Jeune Gallery in Paris. Mentioned in the catalogue is Balla's painting *Lumière électrique* [Street Light], completed at the end of 1911 (though Balla would subsequently re-date it "1909") but the painting does not appear in the exhibition as Balla's Futurist pictorial manner is still not considered mature enough.

Between July and August, Balla resides in Düsseldorf with the Löwensteins to study the decoration of one room of their villa. He returns in November-December to complete the decoration. Dating from this period are his studies for "iridescent interpenetrations" and the painting *Ritmi di archetto* [The Rhythms of the Bow]. He had previously studied movement in paintings inspired by chronophotography (*Bambina x Balcone* [Girl Running on a Balcony]) and by Bragaglia's photodynamism (*Guinzaglio in moto* [Dynamism of a Dog on a Leash]), all begun at the end of the year and probably completed in early 1913.

1913

Showing with the other Futurists at the *Mostra Futurista* in the foyer of the Costanzi Theatre in Rome in February, he presents the three paintings of movement he executed in the second half of 1912 and *Lampada ad arco* [Street Light] from 1911. He draws some studies of artificial illumination for the cover of a catalogue of the exhibition of the Secession, but this never comes to fruition.

In April he publishes a pamphlet in which he declares the "old" Balla dead, and that his works would be auctioned off at the Galleria Giosi (the auction never took place).

He also displays the four paintings shown in Rome at the Futurist exhibitions in Rotterdam and Berlin (June, September). In November, at the *Esposizione di pittura futurista* di "Lacerba" in Florence, he shows four works representing studies of speed that he painted in the previous two months. Balla finally develops a mature and autonomous Futurist style quite removed from the Di-

visionist technique. His works depicting "abstract speed" are his great contribution to the European avant-garde in those years.

1914

He shows twenty-eight works at the exhibition of the Amatori e Cultori – all pre-Futurist works, except two: *Ritmo di violino* [Violin Rhythm] and *Lampada ad arco* [Street Light]. He shows three pre-Futurist works at the Probitas in Rome.

At the same time, he shows twelve Futurist works at the *Esposizione di Pittura Futurista* at the Galleria Sprovieri in Rome (the exhibition would later travel to Naples). He shows in the Futurist exhibition at the Doré Gallery in London.

He publishes the Futurist Manifesto in Italian, *Il vestito antineutrale* [Anti-Neutral Clothing] (11 September), which had already appeared in French on 20 May (*Le vêtement masculin futuriste*), which marks the beginning of Balla's impassioned interest in fashion as an expression of the Futurist aesthetic in daily life (in 1912 Balla had already created Futurist clothing, referred to in a letter to the Löwenstein family in Düsseldorf).

1915

With his young student Fortunato Depero, Balla signs the manifesto of the *Ricostruzione futurista dell'universo* [Futurist Reconstruction of the Universe] (11 March). This introduces an extremely innovative aesthetic concept to the realm of the international avant-garde: the rigorous application of the Futurist style to every aspect of daily life.

Balla is arrested with Marinetti and other Futurists for their involvement in a demonstration in front of the Chamber of Deputies.

He shows paintings in the *Fu Balla e Balla Futurista* exhibition at the Sala d'Arte Angelelli in Rome.

He shows nine works at the *Panama-Pacific International Exposition*, in a group with the Futurists. In 1915 his works abandon all Divisionist-derived decomposition in favour of compositions that feature abstract dynamic forces comprising geometric or sinuous forms created with pure and brilliant colours.

1916

In September he is involved as an actor as well as writer of some of the scenes in the film *Vita futurista* [Futurist Life], directed by Ginna, Settemelli and Corra.

On 11 September he signs the *Manifesto della Cinematografia futurista* [Manifesto of Futurist Cinematography] with Marinetti, Corra, Settemelli and Ginna.

In December he is commissioned by Sergei Diaghilev to create the "plastic scenario" for Igor Stravinsky's *Feu d'artifice* on the basis of a sketch approved by the director. During the years of World War I, and much prior to the development of industrial design and artistic production by the Bauhaus, Balla plans a great number of works in the applied arts and fashion (embroidery, ties, etc.), injecting this field with an aesthetic that would appear as pioneering in the twentieth century, even in the context of the avant-garde.

1917

On 28 January he gives the first public showing of the film *Vita futurista* [Futurist Life].

On 12 April *Feu d'artifice* opens at the Costanzi The-

Verso la fine dell'anno dipinge *Villa Borghese* (Roma, Galleria nazionale d'Arte moderna), concepito in forma di politico a quindici pannelli separati, come quadro monumentale da presentare alle esposizioni futuriste: ma verrà rifiutato dai suoi compagni.

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

Il 5 febbraio alla Galerie Bernheim-Jeune di Parigi si apre la mostra "Les Peintres Futuristes Italiens". In catalogo è menzionato il dipinto di Balla *Lumière électrique* (*Lampada ad arco*), eseguito alla fine dell'anno 1911, anche se in seguito Balla stesso lo ridatò "1909"; ma il quadro non compare in mostra perché il linguaggio futurista dell'artista non viene ancora giudicato abbastanza maturo.

Tra luglio e agosto Balla risiede a Düsseldorf presso i signori Löwenstein, per studiare la decorazione di un ambiente (lo 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 lavori ispirati alla cronofotografia (*Bambina x Balcone*) e alla fotodinamica di Bragaglia (*Guinzaglio in moto*), tutti della fine dell'anno e probabilmente terminati al principio di quello successivo.

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 una copertina del catalogo della mostra della Secessione, mai eseguita.

In 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). In novembre espone a Firenze, all'"Esposizione di pittura futurista" di "Lacerba", quattro opere rappresentanti studi di velocità, dipinti nei due mesi immediatamente precedenti.

Balla finalmente elabora un maturo stile futurista servendosi di un linguaggio decisamente autonomo ormai lontano dalla tradizione divisionista. Le velocità astratte sono il suo grande contributo alle avanguardie europee di quegli anni.

1914

Espone ventotto opere alla mostra degli Amatori e Cultori: sono tutte opere prefuturiste, salvo due: *Ritmo di violino*, *Lampada ad arco*. Alla Probitas di Roma presenta altre tre opere prefuturiste.

Parallelamente, all'"Esposizione di Pittura Futurista" alla Galleria Sprovieri di Roma sono presentate dodici opere futuriste (la mostra si trasferisce poi a Napoli). Espo-

ne alla mostra dei futuristi alla Doré Gallery di Londra. Pubblica in italiano il manifesto futurista *Il vestito antineutrale* (11 settembre), già apparso in 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 *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 in ogni aspetto del quotidiano.

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 nove 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.

1916

In settembre partecipa alla realizzazione (sia come attore sia 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 Sergej Djagilev di realizzare lo "scenario plastico" per *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij (secondo un bozzetto già approvato dallo stesso Djagilev).

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, 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.

1918

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

Nel dopoguerra Balla sviluppa temi legati agli "stati d'animo" e ai movimenti segreti della natura, mostrando sempre più chiaramente un'ispirazione alla cultura teosofica, cui già dalla fine del decennio precedente si era avvicinato.

atre, with the abstract scenes (vividly coloured plastic and geometric forms) by Balla and the choreography realized entirely by the movement of coloured lights.

1918

A large solo show of Balla's works (40 in total) is held at the Casa d'Arte Bragaglia in October. He publishes the *Manifesto del colore* [Colour Manifesto].

When the war ends, Balla develops themes related to the secret "moods" and movements of nature, which demonstrate increasingly clearly their theosophical inspiration, a subject in which he had already taken an interest before the end of the previous decade.

1919

He shows at the *Grande Esposizione Nazionale Futurista* at the Palazzo Cova in Milan; along with paintings, he also shows models of clothing and designs of hats.

1920

With Marinetti, Carli and Settemelli, he takes up editorship of the weekly publication *Roma Futurista*.

In March he shows some "passatisti" ["traditionalist"] paintings at the Gallery in Piazza della Scala in Milan. He shows five paintings at the *Exposition Internationale d'Art Moderne* in Geneva (December).

1921

Balla is involved in the decoration of the Bal Tik Tak, a club "for night-time dances" in Via Milano in Rome, followed immediately by the decoration of the Sala Futurista in the new premises of the Casa d'Arte Bragaglia in Via degli Avignonesi (1922), rebuilt by the Futurist architect, Virgilio Marchi. He shows at the Reinhardt Gallery in Paris and in Prague with the Futurist group. In the 1920s Balla's production in the applied arts is almost on a par with his painting.

He once again begins to produce figurative paintings (*Valle Giulia*, 1921, Galleria nazionale d'arte moderna, Rome), previously a rare activity for him but one that would become practically exclusive in the 1930s.

1925

In January he shows at the *Mostra Futurista* organised by Marinetti at Palazzo Madama in Turin. In March he shows eleven works at the *Mostra Collettiva Futurista* organised by Marinetti as part of the third Roman Biennale. He receives a gold medal for the Futurist tapestries shown at the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris.

1926

He temporarily moves into the Villa Ambron in Via Aldovrandi, after having to abandon his home in Via Parioli, which was scheduled for demolition with all of its Futurist furnishings.

He exhibits four works at the Venice Biennale.

1927

He shows two works at the Turin Quadriennale. Some of his works are presented in a travelling Futurist exhibition (Bologna, Palermo, Milan, Imola).

1928

At the exhibition of the Amatori e Cultori in Rome, he is given a personal room that shows 93 of his works from all stages of his artistic development.

1929

Balla moves to 39 Via Oslavia, where he will remain until his death.

He has another personal show at the Centennial exhibition of the Amatori e Cultori, primarily displaying figurative works, while also showing Futurist works in the room of the Futurist group. This apparent dichotomy indicates how his modern photographic vision is considered a logical evolution of Futurism.

1930

He shows with the Futurists at the Venice Biennale. He has a personal show at the Galleria del Dipinto in Rome, where he presents works from all periods of his career and many pieces of decorative art.

1931

He shows a mixture of Futurist and figurative work at the first Roman Quadriennale.

Along with Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi and Tato he signs the *Manifesto dell'aeropittura* [Aeropainting Manifesto].

In the 1930s there is a succession of exhibitions in Italy and abroad, and in the United States there is heightened interest in his Futurist work (for example, the collector G. Goodyear acquires *Dinamismo di un cane al guinzaglio* [Dynamism of a Dog on a Leash]).

1935

Balla is nominated an Accademico di San Luca [Academic of St. Luke].

He shows just one figurative painting at the second Roman Quadriennale. At the Galleria L'Antonina in Piazza di Spagna in Rome, he holds a show of his works and those of his two daughters, Luce and Elica, both painters and his students. In this period Balla moves away from Futurism definitively. The reason is probably a disagreement with the opening of Futurism to Christian spirituality, in contradiction to the anticlerical philosophy it has held until now.

1937

Balla writes a letter to the newspaper *Perseo*, in which he declares himself completely estranged from the current Futurist activities.

1942

Balla holds a large personal show exclusively of post-Futurist works at the Galleria San Marco in Rome.

1947-58

A proposed solo exhibition at the Accademia di San Luca is not staged following dissent over its organisation and the selection of works to be displayed (among them were some recent remakes of Futurist works).

Balla continues to paint realist works in keeping with his artistic choices following his break from Futurism. In 1952 he suffers from a bout of ischaemia, which prevents him from working with any continuity.

In the post-war period there is broad interest in his Futurist works, which are acquired and exhibited in leading museums around the world. It is impossible to know the number of exhibitions in which Balla's works appear, and the extent of the critical recognition he receives is incalculable.

In 1956 the Italian Prime Minister, Antonio Segni, awards Balla a gold medal as one of Italy's greatest and most representative painters of the century.

Giacomo Balla dies on 1 March 1958 at the age of 87.

1919

Partecipa alla "Grande Esposizione Nazionale Futurista" aperta a Palazzo Cova a Milano; insieme ai dipinti espone anche modelli di vestiti e disegni per cappelli.

1920

Insieme a Marinetti, Carli e Settemelli assume la direzione del settimanale "Roma Futurista".

Nel marzo espone alcuni quadri "passatisti" alla galleria in piazza della Scala a Milano. Presenta cinque dipinti all'"Exposition Internationale d'Art Moderne" di Ginevra (dicembre).

1921

Balla è impegnato nella decorazione del Bal Tik Tak, un locale "per balli notturni" in via Milano a Roma, e subito dopo alla decorazione della Sala futurista della nuova sede della Casa d'Arte Bragaglia in via degli Avignonesi (1922), ristrutturata dall'architetto futurista Virgilio Marchi.

Espone alla Galerie Reinhard 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, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna), 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 (undici) 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 Aldovrandi, avendo dovuto abbandonare la casa in via Parioli, destinata alla distruzione con tutti i suoi arredi futuristi.

Espone quattro opere alla Biennale di Venezia.

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 novantatré 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, dove espone in prevalenza opere figurative, ma è presente parallelamente anche nella sala del gruppo futurista con opere futuriste: questa apparente dicotomia indica come la sua moderna visione fotografica fosse considerata una logica evoluzione del futurismo.

1930

Espone con i futuristi alla Biennale di Venezia. Ha una mostra personale alla Galleria del Dipinto di Roma, do-

ve presenta lavori che coprono tutti i periodi della sua attività e molte opere d'arte decorativa.

1931

Espone alla I Quadriennale romana opere indifferentemente futuriste e figurative.

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

Negli anni trenta si susseguono le mostre in Italia e all'estero, mentre negli Stati Uniti si accentua l'interesse per la sua opera futurista (ad esempio, il collezionista A. Conger Goodyear acquista nel 1938 *Dinamismo di un cane al guinzaglio*).

1935

Balla viene nominato accademico di San Luca. Espone 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. In questo periodo Balla si allontana definitivamente dal futurismo. La ragione è probabilmente in una polemica con l'apertura del futurismo alla spiritualità cristiana, in rotta con la linea anticlericale tenuta fino ad allora dal movimento.

1937

Balla scrive una lettera al giornale "Perseo" nel quale si dichiara completamente estraneo alle attuali attività futuriste.

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 per dissapori nell'organizzazione e nella scelta delle opere da esporre (erano presenti alcuni rifacimenti recenti di opere futuriste).

Balla continua a dipingere opere di carattere realista, coerentemente con le scelte artistiche successive al distacco dal futurismo. Nel 1952 ha un episodio ischemico, che gli impedirà da quel momento di lavorare con continuità.

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 esposizioni nelle quali compaiono opere di Balla, e anche i riconoscimenti critici sono innumerevoli.

Nel 1956 il presidente del Consiglio Segni conferisce a Balla una medaglia d'oro riconoscendolo uno dei maggiori e più rappresentativi pittori italiani del secolo.

Giacomo Balla muore l'1 marzo 1958 all'età di ottantasette anni.

