Storia dell'arte 139
2014
nuova serie
n. 39

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

BHA
Bibliography of the History of Art
A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

ARTbibliographies Modern
A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

139 2014

Settembre - Dicembre

Rivista quadrimestrale
Classe A (A.N.V.U.R.)
Aut. Tribunale di Roma n. 535/01 del 7/12/2001

Vicedirettore: Alessandro Zuccari
Coordinatore: Augusta Monferini
Redazione: Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Camilla Fiore, Helen Langdon, Stefania Macioce, Arianna Mercanti, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi
Referees: Elizabeth Cropper, Dean Center Advanced Study, Washington, National Gallery of Art; Gail Feigenbaum, Associate Director, Los Angeles, The Getty Research Institute; Annick Lemoine, Université de Rennes II, Académie de France à Rome, Villa Medici; Xavier F. Salomon, Chief Curator at The Frick Collection
Edita da: CAM EDITRICE S.r.l.,
Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma Tel. e Fax: +39 06 683.008.89
www.storiadellarterivista.it E-mail: info@cameditrice.com

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi
Segreteria di Redazione: Valeria Di Lucia
Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2014: (spese postali incluse)
Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 154,00; Paesi Extraeuropei € 193,00
Fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)
Sono disponibili in pdf i singoli articoli dal n. 100 al numero in corso (€ 5,00 da ordinare sul sito web)
Versamenti dall'Italia: C/c postale n° 35166438 intestato a: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma o bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438
Versamenti dall'estero: bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438 BIC (Swift): BPPIITRRXXX
L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

Progetto Grafico: Antonella Mattei
Stampa: Arti Grafiche La Moderna - Roma
[Dicembre 2014]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

Indice

Maria Giulia Aurigemma — Giovanni Dalmata e la Dalmazia nei viaggi e negli scritti di Adolfo Venturi — 5

Valeria Rubbi — Il Mascarino a Bologna: Palazzo Boncompagni — 21

Davide Dossi — Gaspare Gherardini, «particolar Padrone, e Protettore» di Alessandro Turchi — 38

Marco Cannone
Daniela Gallavotti Cavallero — Dipinti inediti e nuove attribuzioni per Joseph Heintz il giovane — 48

Salvatore Enrico Anselmi — Addizioni barocche nella cattedrale di Narni: Giuseppe Paglia, Nicola Michetti e Girolamo Troppa — 84

María Paz López-Peláez Casellas — La representación iconográfica de los musulmanes en la Europa del Barroco: la construcción de identidades — 103

Giulio Brevetti — Il Trionfo di Gioacchino e Carolina Murat. I dipinti delle Sale di Marte e Astrea nel Palazzo Reale di Caserta — 113

Lorenzo Canova — Il senso notturno della luce. De Chirico e Nietzsche nell'enigma delle ombre — 132

Fabio Benzi — Giacomo Balla e le *Compenetrazioni iridescenti*: approfondimenti e novità documentarie — 157

Scheda critica e di restauro 175

Andrea G. De Marchi,
Pietro Moioli, Claudio Seccaroni *La Sacra Famiglia* Doria Pamphilj, bottega di Andrea del Sarto

Recensioni 179

Maria Celeste Cola *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire,* Christian Michel, Carl Magnusson (a cura di), Paris, 2013
Raccogliere "curiosità" nella Roma Barocca. Il Museo Magnini Rolandi e altre collezioni tra natura e arte, M. B. Guerrieri Borsoi, Roma, 2014

Elena Onori *Maria Luigia Raggi. Il Capriccio paesaggistico tra Arcadia e Grand Tour*, C. Lollobrigida, Foligno, 2012
Carlo Saraceni (1579-1620). Un veneziano tra Roma e l'Europa, M. G. Aurigemma (a cura di), cat. della mostra, Roma, 2013

Giacomo Balla e le *Compenetrazioni iridescenti*: approfondimenti e novità documentarie

Fabio Benzi

La questione del ruolo e dell'entità - non solo quantitativa, ma anche cronologica - del ciclo delle *Compenetrazioni iridescenti* nell'ambito dell'opera di Balla, e in particolare del peso e della funzione che tali composizioni ebbero nell'elaborazione del peculiare futurismo balliano, è stata oggetto di diversi contributi, anche recenti, ma alcuni aspetti relativi alla complicata storia del ciclo, rimangono ancora aperti e da approfondire.[1]
Per riassumere brevemente le circostanze storiche ed estetiche in cui nacquero le compenetrazioni, ricordiamo che la loro invenzione è chiaramente situabile alla fine del 1912 (tra ottobre e dicembre, durante il secondo soggiorno dell'artista in Germania), come attestano due missive di Balla all'amico Gino Galli (21 novembre) e alla famiglia (5 dicembre),[2] che contengono degli schizzi acquerellati già precisi e dei commenti autografi significativi. Nonostante ciò, l'effettiva collocazione dell'insieme delle *Compenetrazioni* risulta ambigua e problematica, per almeno tre ordini di ragioni: la prima essenzialmente estetica, relativa al ruolo che esse ebbero concretamente nello sviluppo del futurismo di Balla; la seconda legata al ruolo pubblico ed espositivo che l'artista riservò a queste opere; la terza sulla reale entità del gruppo databile agli anni gloriosi 1912-13.
Sicché converrà affrontare con ordine questi diversi argomenti, prima di arrivare ad esporre un nuovo documento che permette di precisare, rispetto agli studi attuali, l'ultimo punto che abbiamo enunciato. Balla, nelle lettere sopra citate, che costituiscono un documento incontestabile rispetto alla data iniziale di elaborazione del ciclo, definiva queste composizioni «un tipo di IRIDE», o più scherzosamente «iriduccio», aggiungendo che «tale risultato [è dovuto] ad un'infinità di prove e riprove e [ha trovato] finalmente nella sua semplicità lo scopo del diletto. Altri cambiamenti porterà nella mia pittura tale studio». Parole, soprattutto queste ultime, da tenere bene a mente nella valutazione che Balla riservava a queste prove e del conseguente valore fondativo nella sua esperienza futurista matura.
Come è ben noto, Balla si era recato due volte in Germania, nella seconda metà del 1912, per decorare un ambiente (o, meno credibilmente, come si vedrà, più d'uno) della casa di Grethel Kahn-Speyer a Düsseldorf, appena sposata con l'avvocato Arthur Löwenstein. L'artista fu ospite dell'amica, già sua allieva a Roma durante i lunghi soggiorni in Italia, presso la sorella Elena, sposata al marchese Lucifero d'Aprigliano:[3] una prima volta nel luglio-agosto, evidentemente per un sopralluogo alla casa, per studiare il progetto e impartire le prime indicazioni; una seconda nel novembre-dicembre, nella quale realizzò l'arredamento. In realtà, non è ad oggi chiara l'entità (e la natura) dell'intervento di Balla nella casa di Düsseldorf, che tutta la critica non precisa o amplifica o riferisce addirittura all'intera casa; tuttavia, con ogni probabilità l'opera dell'artista si riferisce ad un unico ambiente, poiché in una lettera alla famiglia, datata 18 novembre, egli parla semplicemente di «una sala» e di quattro dipinti

destinati all'arredamento che ha appena terminato.[4] Lo stesso ambiente viene citato, in una seconda lettera senza data (probabilmente di inizio novembre, quindi di poco precedente), ancora in allestimento e i suddetti dipinti risultano appena iniziati:[5] «La Sala non è ancora preparata ma ora ci comprendiamo con il falegname». L'unico intervento sembra dunque essere costituito da quella stanza per la quale sta lavorando un falegname (alla *boiserie* da lui disegnata) e per la quale Balla ha già eseguito quattro dipinti di una più ampia serie. Solo nella lettera del 18 novembre fa cenno a un altro ambiente appena iniziato: «Lo studio nel giardino è già in costruzione e intendiamo far delle meraviglie di novità», che non avrebbe fatto certo in tempo a decorare, visto il suo ritorno definitivo in Italia, meno di un mese dopo,[6] e quindi prima del 23 dicembre, data in cui Boccioni lo incontra a Roma nel suo studio e dove era già da diversi giorni. Per cui l'intervento in casa Löwenstein (Fig. 1) va circoscritto essenzialmente a quella sala di cui Balla riferisce, e di cui sono note due foto, pubblicate nel libro di Martin nel 1968 e da allora inspiegabilmente rimaste estranee all'esegesi balliana fino agli scritti dell'autore del 1998 e del 2007.[7]

Questo importantissimo intervento "ambientale" è andato disperso dopo l'abbandono, da parte dei proprietari, della Germania nazista (avvenuto nel 1934, per ragioni razziali). La casa fu distrutta durante la seconda guerra mondiale, ma la «sala» (studio), che ci è nota attraverso due sole fotografie[8] e che l'artista stesso definisce «di un'eleganza intangibile»,[9] sembra una visione cartesiana, astrattiva come il polittico di *Villa Borghese* del 1910-11.[10] La sostanza del futurismo di Balla, in quel preciso momento, alieno ancora da cunei iridescenti o da curve e linee di velocità, è di un'ortogonalità certamente anti-dinamica. È, infatti, la simultaneità fotografica della visione a so-

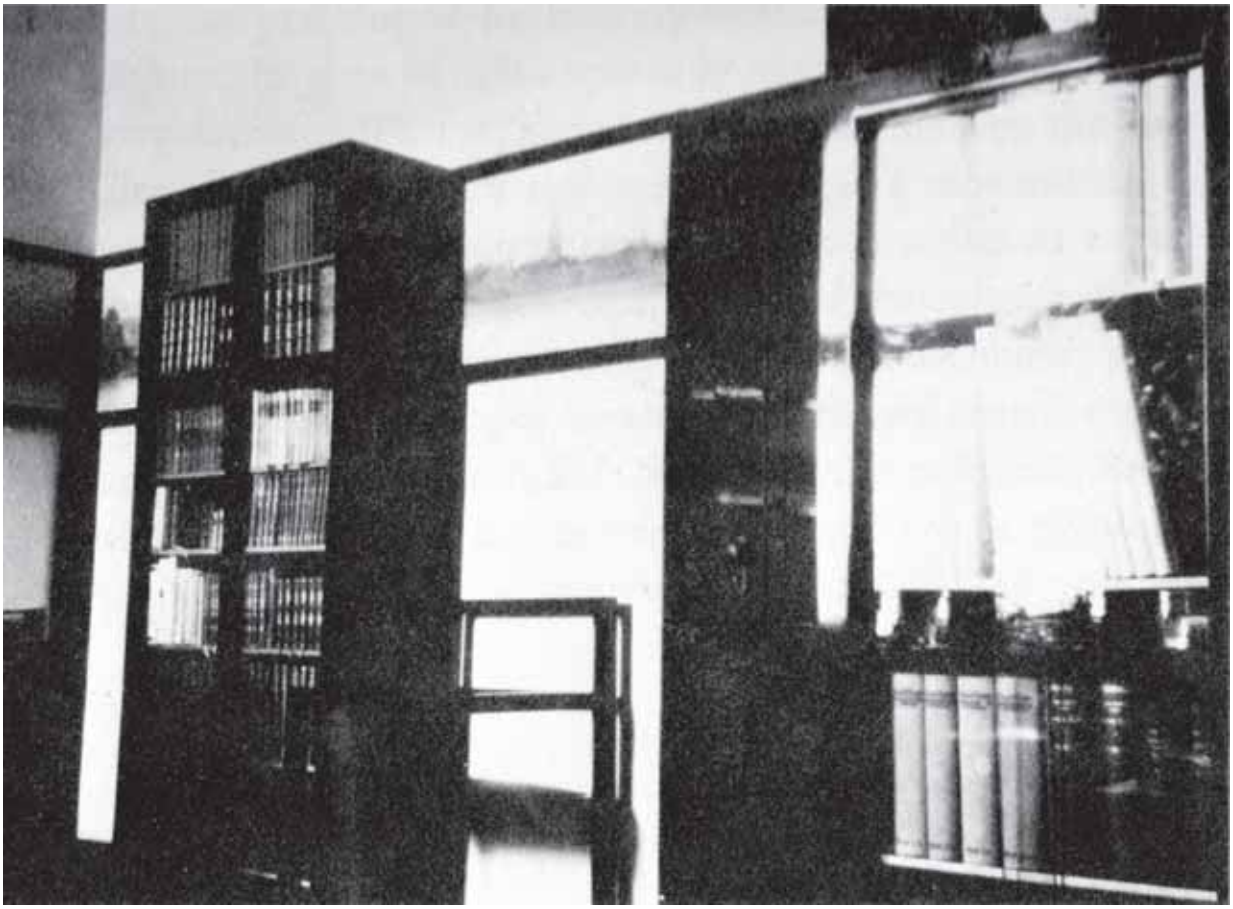

Fig. 1 Foto dell'interno dello studio di casa Löwenstein a Düsseldorf, 1912

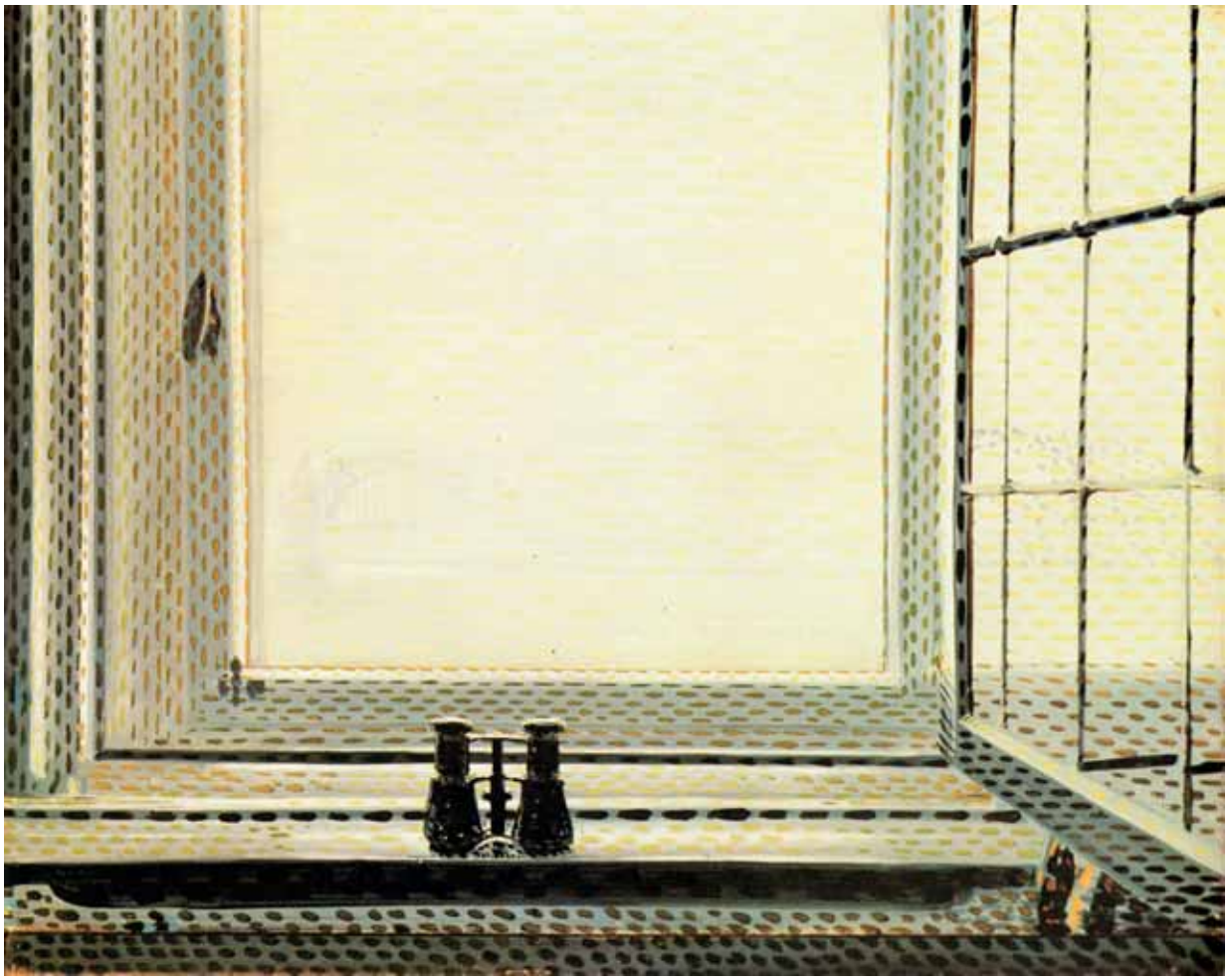

FIG. 2 Giacomo Balla, *Finestra a Düsseldorf*, 1912. Olio su tavola, cm 27 x 34. Coll. priv.

stenere la modernità dell'insieme: all'altezza dell'occhio corre un fregio diviso in "fotogrammi" (molti più dei quattro citati nella lettera: nelle foto se ne distinguono almeno cinque, anche se le riprese della stanza sono estremamente parziali)[11] con una veduta a 360° della città circostante, inquadrata in una nera griglia geometrica Jugendstil, composta da rettangoli che inglobano e determinano i rarefatti mobili (sedie, librerie, tavoli). I pannelli dipinti con vedute, di perfetta natura fotografica, dovevano essere realizzati analogamente a *Finestra a Düsseldorf* (FIG. 2), con frigido divisionismo sovrapposto a una base "fotografica" quasi monocroma. Il dipinto della *Finestra* risale probabilmente, almeno nell'impostazione, al primo soggiorno (benché uno schizzo di quella composizione sia in una lettera di Balla alla famiglia, relativa al secondo viaggio). Non è escluso infatti, che lo schizzo si riferisca ad una parte dello stesso fregio, dal momento che il dipinto relativo entrò nella collezione Balla solo negli anni Sessanta del Novecento (forse parte superstite del fregio disperso) e non si distacca molto, salvo nel rigore geometrico e nella freddezza dell'insieme, dalle opere precedenti, come ad esempio il polittico di *Villa Borghese.* La visione è nitidamente fotografica, il movimento è assolutamente assente e alla base chiaroscurata si sovrappone un divisionismo quasi meccanico, di inespressività ricercata. L'idea, sviluppata e sostenuta da gran parte della critica che le «iridi» (solo nel secondo dopoguerra intitolate *Compenetrazioni iridescenti*) nascano come uno studio legato ad un'applicazione decorativa per la casa Löwenstein di Düsseldorf, è assolutamente priva di fondamento. Come è evidente sia dalle foto superstiti che dalla stessa

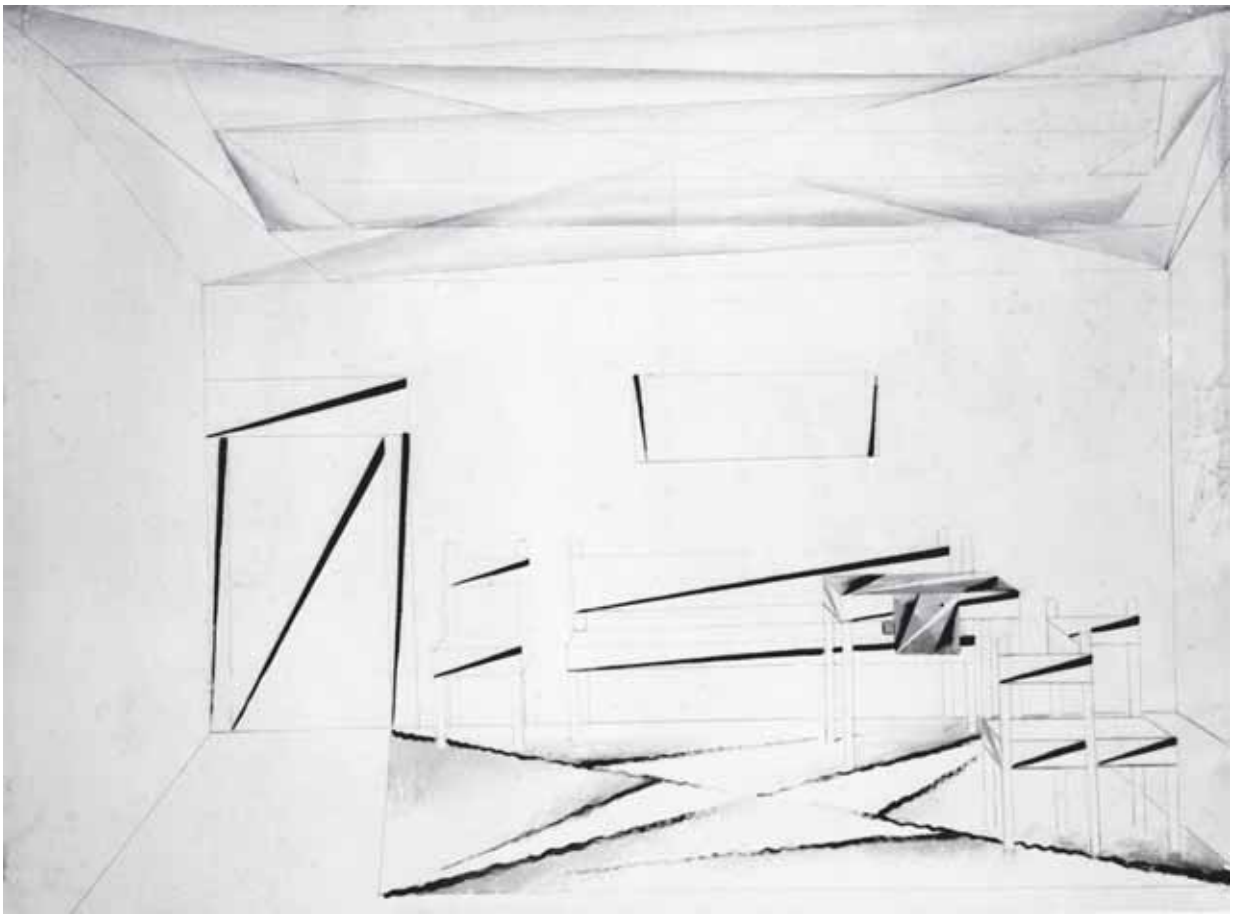

FIG. 3 G. Balla, *Studio per arredamento*, ca. 1915-17 (erroneamente noto come *Studio per l'arredamento di casa Löwenstein*, 1912). Inchiostri colorati su carta, cm 73x97. Coll. priv.

frase sopra riportata: «Altri cambiamenti porterà nella mia pittura tale studio», che attesta invece, con precisione e determinazione, come le «iridi» fossero invece concepite esclusivamente come studi relativi alla pittura. L'idea nacque con la Drudi Gambillo,[12] evidentemente su indicazione delle figlie di Balla, e venne ripresa da tutta la critica,[13] anche la più accorta, senza alcuna verifica. Anche un disegno (FIG. 3), riportato da Crispolti e Drudi Gambillo[14] come *Studio d'arredamento per la casa Löwenstein a Düsseldorf* (1912) e in seguito ripubblicato come tale anche da Lista, non è assolutamente riferibile stilisticamente a quel contesto e a quella data (come notava anche la Martin)[15] ma si riferisce almeno a tre anni dopo, a dimostrazione di come quel cruciale periodo sia stato spesso superficialmente affrontato. In conseguenza a tale errata considerazione, si poté affermare una derivazione delle *Compenetrazioni* dal gusto Jugendstil, in questo frangente estraneo, nascendo esse prevalentemente da osservazioni scientifiche[16] legate a un tempo alla teoria ondulatoria della luce e alla teosofia.[17]

Decisamente estranee ad ogni applicazione ambientale, le *Compenetrazioni* sono invece funzionali alla comprensione dei meccanismi scientifici della luce e delle onde elettromagnetiche, e sono sostanzialmente studi propedeutici all'approfondimento delle nuove, inedite ragioni rappresentative di un mondo fino ad allora sconosciuto, invisibile, messo in evidenza dai recenti progressi della scienza, concetto base del futurismo.[18]

La varietà iconografica delle *Compenetrazioni* (FIG. 4) intende riprodurre il senso formale, cromatico; ambiente ritmico di differenti manifestazioni sperimentali, legate alla teoria elettromagnetica della luce che evidenziano le caratteristiche di forme e ritmi altrimenti impercettibili all'occhio, ma intrinseci alla natura del cosmo: che era uno dei temi teosofici che interessavano anche l'amico

Carlo Ballatore,[19] cui Balla era vicinissimo e partecipe, temi altresì diffusi in ambito divisionista, come ad esempio in Previati.[20]

Va rimarcato, per inciso, che la novità puramente astrattiva del futurismo maturo di Balla, elaborata sommessamente ma giunta ad una improvvisa maturità nella seconda metà del 1913 con il geniale ciclo delle *Velocità astratte*, trovi la base per la definizione di quella complessa rete di riflessioni e di forme nella ricca messe di studi, che certamente le precedono, sulle *Compenetrazioni iridescenti.* Forme, queste, che analizzano la propagazione della luce attraverso le onde elettromagnetiche, e che costituiscono la verifica di un tentativo di rappresentare non l'apparenza della velocità, ma le forze dinamiche universali che la consentono. Attraverso il moto ondulatorio di propagazione della luce, l'elemento più veloce nell'universo, Balla stringe un'analisi che senza contraddizioni fonde le più recenti ricerche scientifiche e le riflessioni teosofiche e spiritualistiche, in una dialettica che all'epoca non mostrava alcuna scissione intellettuale, anzi, vedeva un reciproco sostegno di teosofi e di scienziati e matematici. Questa ipotesi è confortata da una interessante analisi che la storica della scienza Valeria Mosini[21] ha fatto delle *Compenetrazioni*, esaminandole dal punto di vista eminentemente scientifico e smentendo le confuse e inconsistenti letture pseudo-scientifiche fino ad allora fornite dalla critica, che cita improbabili fonti e mal intesi principi di fisica.[22] Così alcune *Compenetrazioni* echeggiano la divisione dell'iride attraverso un cristallo; altre gli effetti dati dal passaggio della luce polarizzata attraverso un vetro compresso, riscaldato e raffreddato bruscamente; altre riproducono la forma del profilo di due onde elettromagnetiche di fase diversa che si propa-

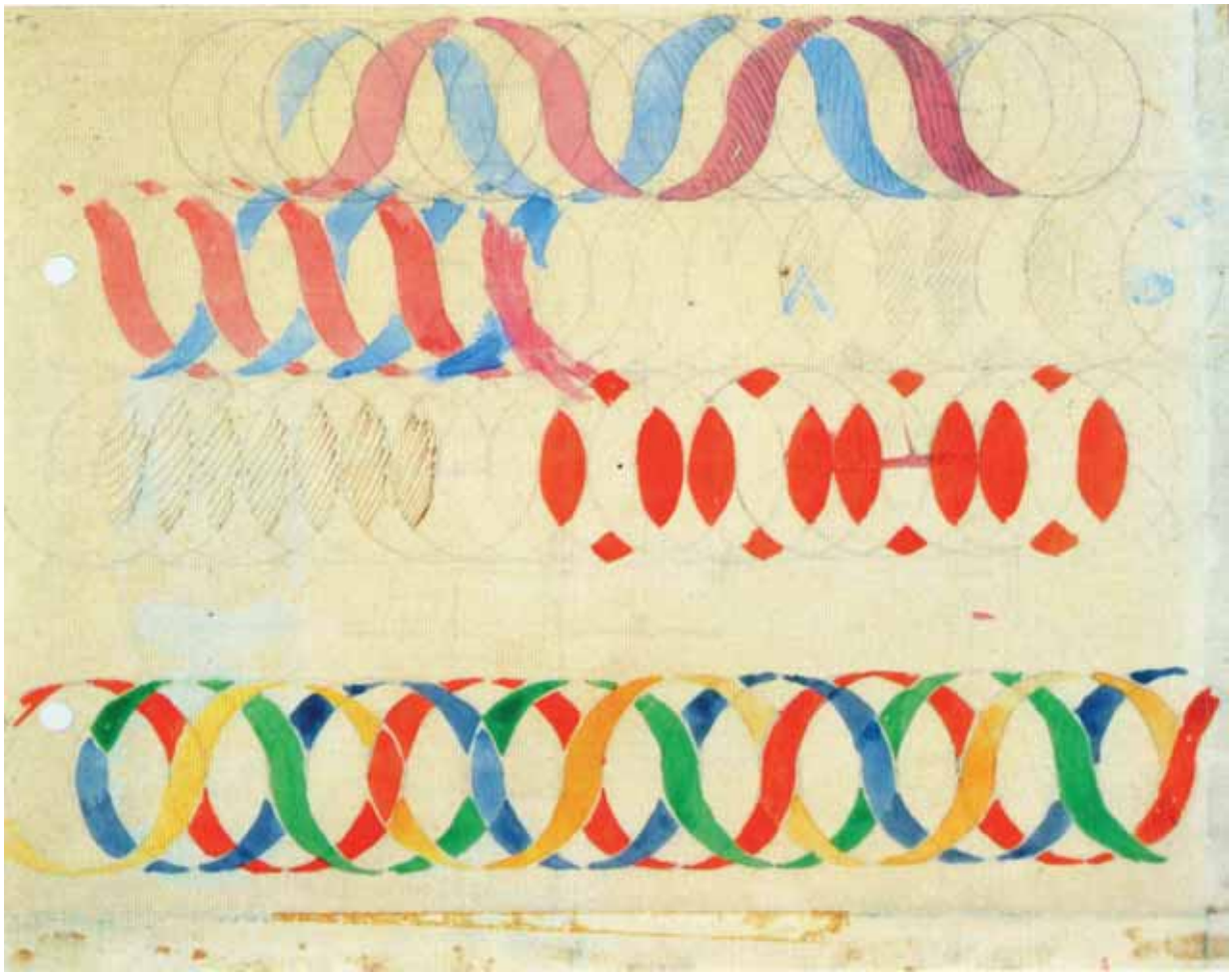

Fig. 4 G. Balla, *Compenetrazione iridescente (studio)*, 1913. Acquerello su carta, cm 18 x 22. Coll. priv.

gano nella medesima direzione; altre echeggiano il profilo di due onde elettromagnetiche emesse da fonti diverse e fatte passare attraverso due fenditure; altre ancora ricordano gli esperimenti dei dischi rotanti condotti da Newton, Helmoltz e Maxwell, o la linea relativa al rumore di fondo di uno spettrografo.

Insomma, nel loro complesso le *Compenetrazioni iridescenti* rappresentano il tentativo sperimentale di rendere visibile una parte invisibile del cosmo, come peraltro espresso nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, del 1915.[23] Questa interpretazione, intrecciata col ruolo che tali sperimentazioni svolgevano sia nell'ambiente divisionista, sia in quello teosofico, cui Balla era così vicino, approfondiscono il senso intuito da Calvesi e rendono aleatorie le interpretazioni più meccanicistiche e poco attinenti suggerite da Fagiolo e Lista.

Parallelamente meraviglia il fatto che Balla non ne espose mai neppure un esemplare durante il suo periodo futurista, anche se un'indicazione fallace, certamente proveniente dalle figlie dell'artista, ha indotto la Drudi Gambillo a sostenere che Balla espose una *Compenetrazione* alla mostra futurista del Ridotto del Teatro Costanzi nel febbraio 1913.[24] Ipotesi poi indiscriminatamente ripresa da molti studiosi ma non suffragata da alcun dato: infatti nel catalogo di quell'esposizione compaiono quattro opere (*Bambina x balcone*, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, *Le mani del violinista*, *Lampada ad arco*), ma nessuna *Compenetrazione*, peraltro nemmeno citata in alcuna recensione. Una ragione credo, che debba vedersi nella loro prevalente natura di studi funzionali alla comprensione dei meccanismi scientifici della luce e della propagazione del moto come elemento astratto, o anche per la loro astrazione sperimentale, lontana ancora dal senso di movimento e di dinamismo più esplicito che Balla, parallelamente, ricercava per accordarsi ai nuovi indirizzi dei compagni futuristi.[25] Il fatto però che le *Compenetrazioni* nascessero, alla fine del 1912, come sperimentazioni, non ostacola certo il fatto che Balla abbia realizzato non solo degli schizzi e studi su tali temi, ma anche delle opere compiute soprattutto tra il dicembre 1912 e l'autunno 1913: periodo in cui non è documentata alcuna altra opera dell'artista.

Va anzi datato, con ogni probabilità, se non con certezza, alla stagione febbraio-settembre 1913, il nucleo maggiore degli studi di *Compenetrazioni*, anche su carta, che normalmente si collocano alla fine del 1912. Infatti i cosiddetti «Taccuini di Düsseldorf», ritenuti una raccolta uniforme di schizzi realizzati, appunto, in Germania tra l'ottobre e l'inizio di dicembre sul tema delle *Compenetrazioni* per via di due fori realizzati per raccoglierli e rilegarli in un album,[26] non sono affatto databili uniformemente, ma furono raccolti a posteriori, come dimostrano la disomogeneità dei formati e il fatto che la stessa serie di "fori" eseguiti per riunirli è presente negli studi per la copertina del catalogo della I Secessione romana (non realizzata), databili al febbraio del 1913.

D'altra parte, anche ammettendo una "superattività" dell'artista tra fine novembre e metà dicembre, si deve considerare che egli stava contemporaneamente lavorando alla serie di vedute per la sala Löwenstein, alla *Mano del violinista*, all'esecuzione materiale dello studio, e anche ad alcuni ritratti e opere varie: il tempo per sviluppare ampiamente le *Compenetrazioni* sarebbe stato piuttosto esiguo.[27]

Ciò si deduce considerando anche la cronologia delle *Velocità astratte*. Nel febbraio[28] e nel maggio[29] 1913, dopo che i suoi quadri vengono rifiutati alle mostre futuriste del 1911 (Milano) e del 1912 (Parigi), finalmente Balla riesce a esporre col gruppo futurista quattro opere, tre delle quali (quelle viste incompiute da Boccioni nel dicembre precedente,[30] e ovviamente terminate nei primi mesi del 1913) imperniate sul tema del movimento cronofotografico e fotodinamico (*Bambina x balcone*, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, *Le mani del violinista*), oltre a *Lampada ad arco*: che a questo punto si ritenne di poter aggiungere come corollario ad opere più mature e definite. Il fatto, poi, che si presentino a Rotterdam nel maggio le medesime opere già esposte nel febbraio a Roma, ci indica che non doveva aver pronti altri quadri.

Il chiaro lessico fotodinamico superstite nell'immagine costituisce però, a quella data (1913 inol-

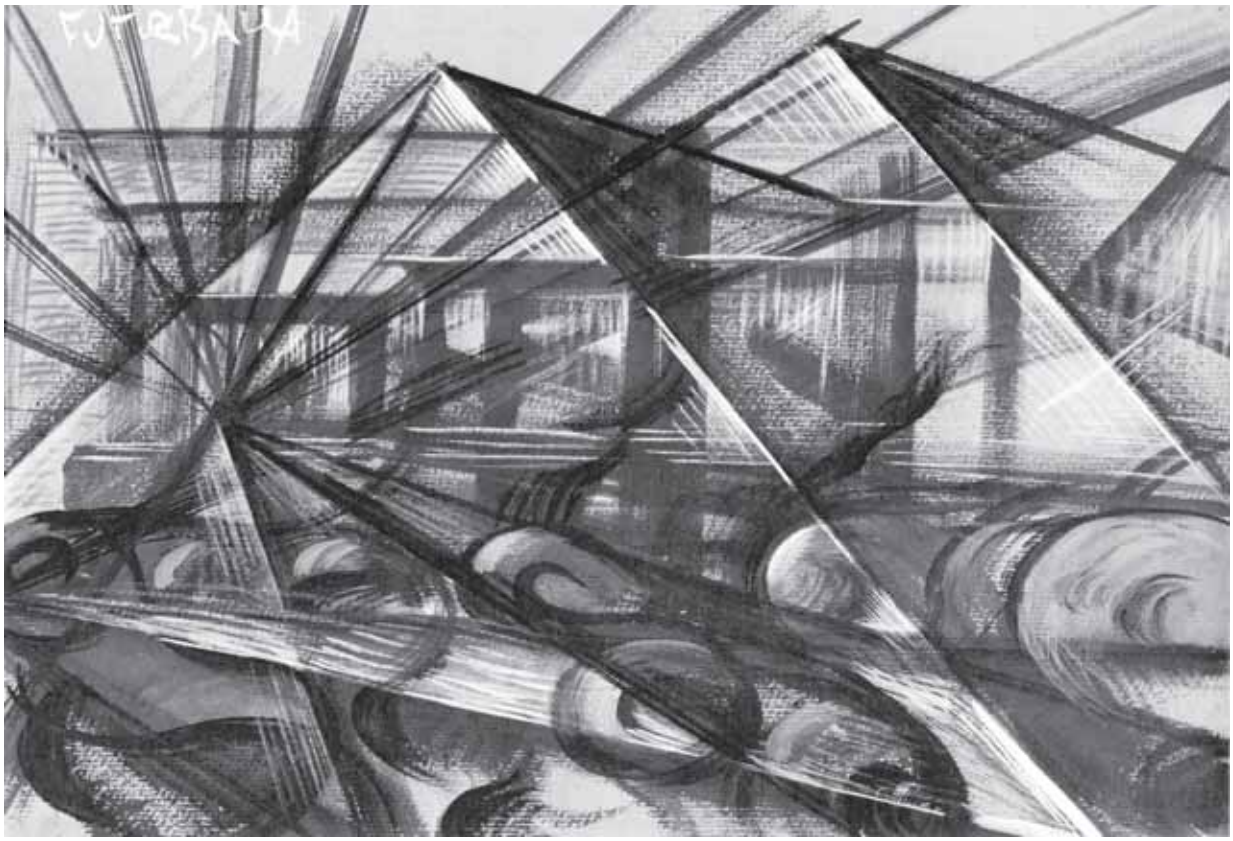

FIG. 5 G. Balla, *Profondità dinamiche (velocità astratta)*, 1913. Tempera su carta, cm 35x50 (esposta alla mostra di "Lacerba", Firenze 1913). Coll. Mattioli

trato) un ostacolo da superare, rispetto agli orientamenti del gruppo futurista: nel settembre 1913 Boccioni si schiera contro il fotodinamismo, probabilmente in conseguenza alle critiche ricevute dall'ambiente francese che accusava di meccanicismo fotografico le realizzazioni futuriste e a questo proposito commenta anche le opere di Balla, come se avesse già discusso con lui della questione, a metà tra estetica e politica culturale. Scrivendo al gallerista Sprovieri il 4 settembre, Boccioni dichiara: «Mi raccomando, te lo scrivo a nome degli amici futuristi, escludi qualsiasi contatto con la fotodinamica del Bragaglia [...] per l'iniziazione elementare quello che Balla HA FATTO [va bene], quello che farà sarà certamente superiore».[31] La posizione di Boccioni viene ribadita da una nota su "Lacerba" del 1 ottobre, sottoscritta dallo stesso Balla e da Boccioni, Carrà, Severini, Russolo e Soffici, cioè dall'intero gruppo "dirigente", ma evidentemente su richiesta perentoria di Boccioni.

Di fatto, per Boccioni il fotodinamismo non coinvolgeva i moti profondi dello spirito né coglieva le tensioni dinamiche della materia, ma era un puro espediente ottico e meccanico; questo disaccordo dovette venir sviscerato anche con Balla, nelle molte occasioni di contatto dirette[32] o indirette. È solo nella seconda parte dell'anno che Balla inizia gli studi per le velocità e sono numerosi gli indizi che ce lo confermano. Balla alla fine di aprile aveva progettato (solo progettato) di realizzare un dipinto, «rappresentante via Nazionale, nella esuberanza e grandezza del tumulto veicolare»,[33] distrutto o comunque disperso, o forse più probabilmente mai eseguito (la cui eventuale elaborazione è riferibile dunque al maggio-giugno). Dalla succinta descrizione fornitaci da Pascazio nella recensione, il quadro sembra registrare il vero passaggio dai dipinti "fotodinamici" al tema che avrebbe in seguito condotto alle velocità astratte (grazie all'esperienza astrattiva delle compenetrazioni).

Fig. 6 G. Balla, *Oggi è domani. Compenetrazione iridescente (trittico)*, 1913. Olio e tempera su tavola, cm 51 x 41,5. Coll. priv.

Nulla lascia intravedere dalla pur scarna descrizione di intenti riferita nell'articolo un progetto astrattivo. Mario Sironi, in una lettera a Boccioni del 15 ottobre 1913,[34] ricorda invece che «Balla fa dei magnifici progressi» mentre «Sprovieri e Folgore […] vogliono continuare a stroncarlo», aggiungendo che «si è gettato dalla parte opposta ormai a quella che seguiva e perciò soffre ancora di uno squilibrio. Per esempio egli deve fare astrazione dal verismo e fa invece astrazione e verismo insieme e non ha ancora il senso del quadro e la padronanza di ogni parte ma la via mi pare buona e farà sempre meglio».

È evidente che Sironi si riferisce alle prime *Velocità astratte* di Balla che superavano l'ispirazione fotodinamica presente negli ultimi suoi quadri, e che questo processo appare ancora in elaborazione. Il fatto che la lettera di Sironi fosse una risposta scritta a Boccioni con molto ritardo, a causa di uno stato di depressione da cui usciva proprio allora (come egli stesso riferisce nella missiva), potrebbe autorizzare a considerare le osservazioni su Balla come di qualche tempo precedenti, probabilmente da situarsi tra l'agosto e l'inizio di ottobre. Di fatto, ancora il 4 settembre, dalle parole di Boccioni,[35] si capisce chiaramente che Balla ancora non sembra aver individuato quel superamento che pure doveva essere nelle sue intenzioni. Va altresì rilevato che Boccioni poteva non essere perfettamente al corrente degli ultimi sviluppi dell'amico, poiché dal giugno al luglio si trovava a Parigi, dove certamente non poteva aver seguito i suoi progressi, e nell'agosto era a Milano, dove poteva aver ricevuto solo vaghe notizie, forse da Sprovieri. È dunque tra l'estate e il mese di ottobre (certamente non prima) che Balla realizza i primi studi di velocità d'automobile (Fig. 5), che saranno esposti nel novembre 1913 a Firenze, all'Esposizione di pittura Futurista di "Lacerba".[36]

Rispetto alla datazione d'esordio delle *Velocità astratte*, come s'è visto da collocarsi con certezza nell'estate-autunno 1913, sono state formulate diverse ipotesi: G. Lista[37] riferisce la data alla fine del 1912, ma è del tutto inaccettabile; P. Baldacci[38] la colloca invece tra il febbraio e il marzo 1913, ma senza indizi e altrettanto inverosimilmente, poiché Boccioni (essendo in quel momento a Roma) le avrebbe in tal caso considerate *de visu* e non avrebbe scritto nei termini perplessi anche se positivi della sopra citata lettera del 4 settembre.

Nel periodo che va dalla fine di dicembre 1912 all'estate 1913, vuoto di altri dipinti, Balla deve dunque aver realizzato il maggior numero di *Compenetrazioni iridescent*i, prima che l'impegno e il lavoro intorno alle *Velocità astratte* lo assorbisse completamente. E ciò appare tanto più convincente in quanto il salto tra il fotodinamismo e l'astrazione pura delle *Velocità* necessitava di una profonda meditazione astrattiva, che solo le *Compenetrazioni* potevano rappresentare.

Le *Compenetrazioni iridescenti* costituiscono dunque uno dei maggiori raggiungimenti concettuali dell'opera di Balla, ma al tempo stesso uno dei più cospicui problemi per l'esegesi del suo percorso artistico, come già s'è compreso da queste prime osservazioni. Se in realtà la sottile ambiguità circa il loro effettivo ruolo estetico appare sostanzialmente dissipata, rappresentando chiaramente la base per l'astrazione del movimento, più in particolare, permane un giustificato dubbio relativamente alla loro presenza storica nell'opera balliana e alla reale collocazione cronologica di gran parte di esse. Infatti, in coincidenza con l'ampia rivalutazione dell'interesse internazionale (soprattutto anglosassone, attraverso significativi acquisti di opere da parte di musei e collezionisti americani e inglesi) sul Futurismo e, in Italia, parallelamente al significativo svilupparsi di importanti gruppi di arte astratta (Forma 1, Gruppo Origine) che ebbero significativi e diretti rapporti con Balla, e lo consideravano proprio grazie alle *Compenetrazioni* un precorritore e un maestro, indussero l'artista a riprendere ed integrare con nuove opere eseguite nell'immediato dopoguerra il gruppo troppo esiguo delle opere in suo possesso.[39]

Innanzi tutto lo stesso titolo di *Compenetrazione iridescente*, come rilevava De Marchis,[40] non compare mai prima del secondo dopoguerra: la prima volta si incontra nell'aprile 1951, in occasione di una personale di Balla alla Galleria Origine di Roma (dove figura in catalogo una *Compenetrazione iridescente* non identificabile, datata 1914), e solo da quel momento il titolo

viene ripreso da Balla stesso e dalla critica. Anche esaminando il retro delle *Compenetrazioni* (operazione da me compiuta su gran parte di esse), non troviamo alcun titolo autografo coevo all'esecuzione.

Va inoltre rilevato e sottolineato come alcune delle composizioni oggi note, soprattutto quelle eseguite su tela, possano essere delle interpretazioni più tarde dello stesso Balla, che negli anni Cinquanta ribadiva il suo ruolo nell'ambito del futurismo e dell'astrattismo europeo visto il largo successo internazionale che, pur tardivamente, gli veniva tributato. La ridatazione al 1909 di *Lampada ad arco*, eseguita certamente da Balla nel 1911, e sostenuta caparbiamente dallo stesso artista negli anni Cinquanta,[41] è una chiara mistificazione, comune ad altri avanguardisti europei come ad esempio Malevič. Se per primo ho contribuito a segnalare questo problema di datazioni, completamente eluso dalla critica, recentemente Lista lo ha magistralmente approfondito in uno scritto che colloca questa "contraffazione autografa" nel contesto culturale che gli compete, cioè proprio nella ripresa dell'astrattismo in voga nel secondo dopoguerra, nel tentativo di dare corpo (e mercato) ad un ciclo che si componeva per lo più di studi su carta e di pochissime opere definitive (come si vedrà le misure delle opere originali del 1912-13 sono sempre piuttosto piccole, tenendo fede al loro ruolo di studio).

Come scrivevo già nel 2007, una delle rare *Compenetrazioni* senza alcun dubbio originali, e probabilmente la più grande di quelle eseguite all'epoca,[42] del 1913, è quella intitolata *Oggi è domani* (Fig. 6), non a caso eseguita in forma di trittico (come le ultime opere divisioniste) e dal titolo non apposto in un secondo tempo (anche la firma è coeva all'opera), che infatti non è *Compenetrazione*. Anche due tavolette di *Compenetrazioni*[43] (una terza risulta dispersa), oggi conservate alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, erano concepite come un trittico, evidentemente molto simile a *Oggi è domani*, poi smembrato e trasformato in seguito in appendiabiti per Alessandro Marcucci, genero di Balla (in seguito furono ripristinate come opere singole e acquisite dalla GNAM di Roma). Oltre a queste opere, e a un'altra dedicata all'amico Cangiullo (Fig. 7), sono certamente relativi al 1912-13 gli studi su carta, molti dei quali conservati alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino ed in altre collezioni private. Tutti gli oli su tela sono invece da ritenersi eseguiti tra la fine degli anni Quaranta e i primissimi anni Cinquanta, e ciò risulta evidente ad un'attenta analisi dei supporti, di tipo industriale e diversi da quelli usati da Balla nel secondo decennio, più artigianali e spesso preparati dall'artista stesso. Così come alcune carte intelate (di dimensioni più grandi delle *Compenetrazioni* originali), dall'aspetto troppo computato e rifinito e dai colori talvolta a smalto, che Balla inizia a usare solo dal 1915, vanno riferite ad una ripresa del tema nel momento di maggior valorizzazione storica, e dalla relativa richiesta che il collezionismo americano, ma non solo, iniziava a sviluppare con entusiasmo. Del resto l'attitudine dell'artista a contraffare alcune opere antiche, era stata rilevata già nel 1947 in occasione di una mostra (poi annullata a ridosso dell'inaugurazione) che Balla avrebbe dovuto tenere all'Accademia di San Luca.[44] Molti dipinti presentati dall'artista, appartenenti al periodo futurista, apparivano ancora freschi di pittura, sicché gli accademici decisero di rinviare *sine die* la mostra, causando un sommesso scandalo e le conseguenti dimissioni dell'artista dall'istituzione.

Ma vale la pena a questo punto cercare di comprendere quali siano le *Compenetrazioni* sicuramente databili al 1912-13, oltre a quelle già citate e ai numerosi studi su carta.

In questo senso un documento inedito, costituito dal retro di una *Compenetrazione*, la n. 14 (Figg. 8, 9), già in collezione eredi Balla e oggi in collezione privata, ci spiega e rivela diversi aspetti di una "contraffazione" eseguita da Balla stesso.

Sul retro dell'opera vi sono degli appunti a matita autografi mai notati dalla critica che ha esaminato in precedenza il piccolo dipinto:[45] gli appunti sono tracciati sulle venature del legno e la calligrafia appare in alcuni punti incerta, ma indiscutibilmente autografa; d'altra parte gli appunti furono presi nello studio di Balla, e anche se si trattasse - come non credo - della calligrafia di una delle figlie, le nostre considerazioni non cambie-

rebbero. Si tratta di un elenco, certamente redatto molto prima degli *Archivi del Futurismo*, che costituisce a ben vedere una succinta elencazione sia di misure che di firme (le abbreviazioni "fbd" - firmato in basso a destra - e "fbs" - firmato in basso a sinistra - stanno ovviamente a indicare la collocazione della firma). Si tratta cioè del primo inventario conosciuto (attendibile, ancorché parziale) di Balla relativo alle *Compenetrazioni iridescenti*, che costituisce di fatto la base documentaria per identificare le opere originali (relative cioè al periodo 1912-1913). Ritengo che questo sia un primissimo inventario, redatto in un periodo prossimo alla prima presentazione delle *Compenetrazioni* e forse dopo le prime vendite seguite al successo "retroattivo" che Balla raggiunse alla fine degli anni Quaranta e nei primissimi Cinquanta; in alternativa può rappresentare uno schema di opere originali, tutte di dimensioni modeste e di tecnica sommaria, cui intercalare una serie di opere più finite, *ex novo*, per conferire alla serie la dignità di un *corpus* più autonomo e consistente, avendo disperso o smembrato le tre opere più finite e realizzate nel 1913. La ragione di questa deduzione è in un incrocio di circostanze: nell'elenco sono menzionati i numeri progressivi (apposti sicuramente contemporaneamente ai titoli *Compenetrazione iridescente*,[46] cioè tra fine anni Quaranta e primi Cinquanta) delle composizioni evidentemente ritenute più significative, con le

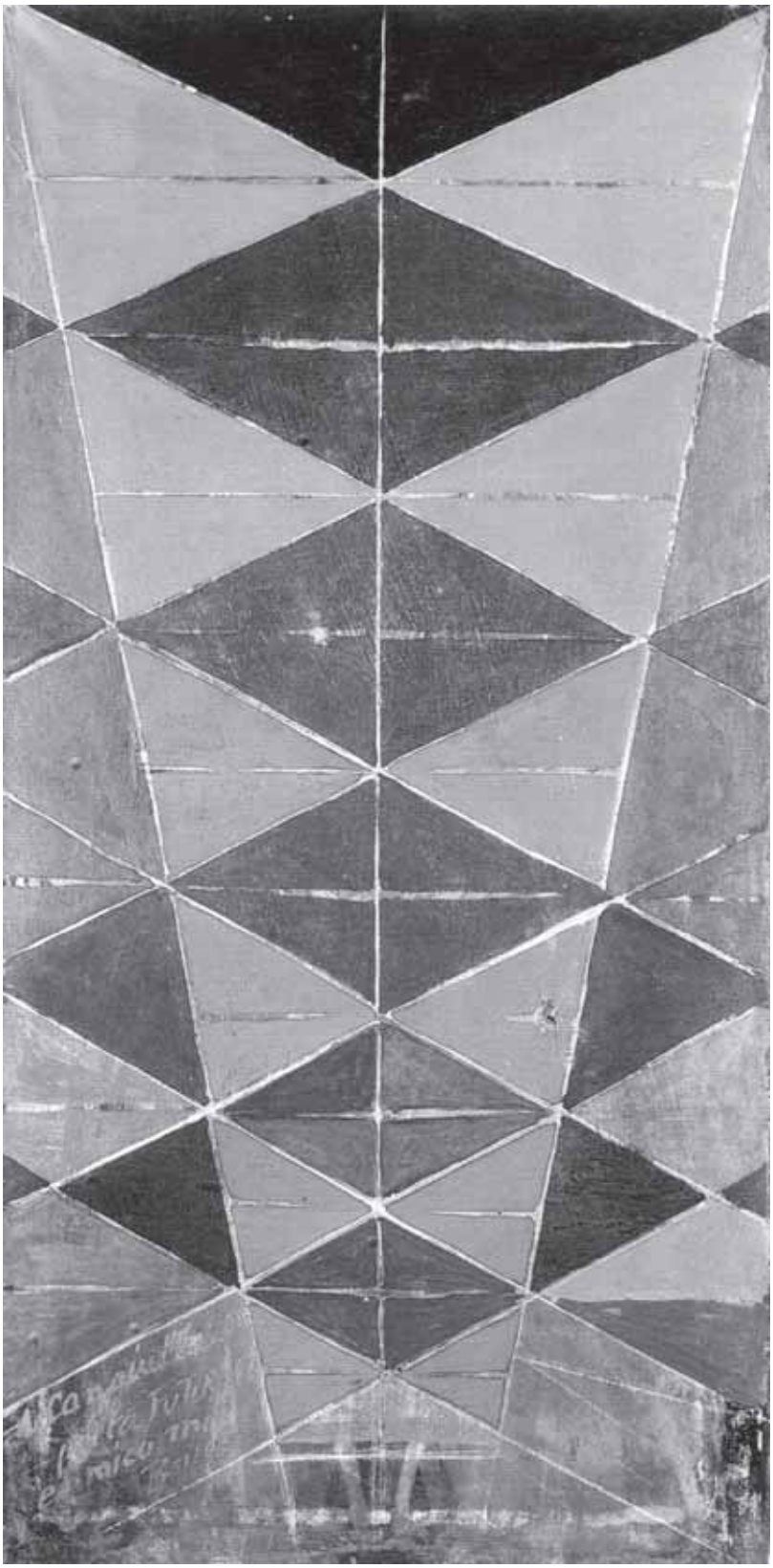

Fig. 7 G. Balla, *Compenetrazione iridescente (dedicata "A Cangiullo poeta Futurista e amico mio Balla")*, 1913. Tecnica mista su carta intelata, cm 25 x 50. Coll. priv.

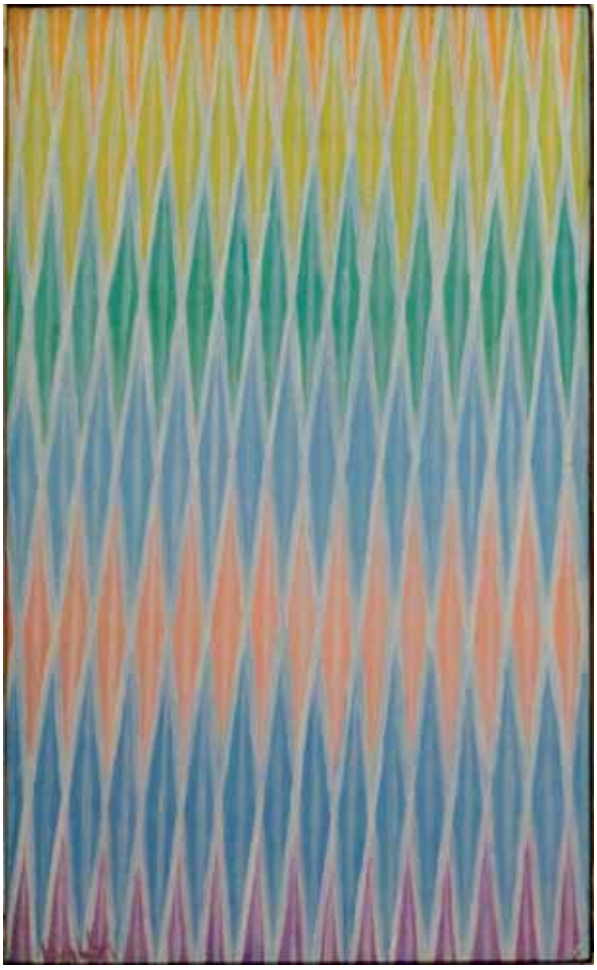

FIG. 8, 9 G. Balla, *Compenetrazione iridescente n.14* e retro con l'inventario delle *Compenetrazioni 1913*. Olio su tavola, cm 32,5 x 19,5. Coll. priv.

misure e la collocazione della firma. Le *Compenetrazioni* menzionate in elenco (oltre ovviamente alla 14, sul cui retro è l'inventario) sono le nn. 1, 9, 10, 11: ma a queste sono associati altri numeri di *Compenetrazioni* che evidentemente avevano in comune le misure e la posizione della firma (nn. 6, 7, 8 e 12 (o 13?) - quest'ultimo numero, scritto sul bordo della tavoletta, appare poco leggibile, forse per una correzione). Su 14 ne sono dunque elencate 9.[47] Evidentemente le cinque mancanti non erano più in proprietà Balla; o forse, ipoteticamente, alcune di esse erano in corso o in progetto di esecuzione. Questo primo e attendibile elenco, corrisponde solo parzialmente con quello presentato dagli *Archivi del Futurismo* (1958), e con quello successivo redatto da Fagiolo (1968): che mostrano delle notevoli contraddizioni e integrazioni. Le *Compenetrazioni* nn. 7, 9 e 11 corrispondono esattamente per le misure e collocazione della firma rispetto a quanto riportato negli *Archivi* (salvo lievi approssimazioni)[48]; la 10 si può identificare per misure e firma ma sugli *Archivi* è menzionata senza numero,[49] mentre la n. 1, la n. 6, la n. 8 non vi sono menzionate (evidentemente già vendute e nel 1958 e non più in collezione Balla, o forse sostituite da opere troppo vistosamente recenti per mostrarle alle autrici degli *Archivi*); infine la n. 12 (o 13? Il numero come si è detto non è chiaro) non corrisponde affatto): [50] infatti negli *Archivi* le misure di entrambe sono molto maggiori di quella citata nell'inventario.

Il confronto con l'elenco di Fagiolo è altrettanto istruttivo: la *Compenetrazione iridescente n. 1* è diventata, nel 1968, un olio su tela di cm 100x60, risultando diversa rispetto al nostro "primo" inventario (35x30,5 cm) e non presente negli *Archivi.*

Tuttavia l'opera in questione viene venduta solo nel 1960 alla collezione Winston Malbin, e la proprietaria attesta che era presso i Balla da almeno cinque anni, durante i quali cercò di acquisirla:[51] è dunque molto strano che non sia registrata negli *Archivi* (1958), perché attestata in collezione Balla all'epoca della redazione. La n. 7, non recuperabile perché in collezione Slifka, è riferita come n. 6, mentre la 7 è divenuta un improbabile olio su tela di cm 77x77 (oggi Torino, GAM). La n. 8 è identificata con una *Compenetrazione* senza numero (negli *Archivi* riferita come collezione Campilli), ma le misure non corrispondono. La n. 9, allora in prestito temporaneo alla GNAM dalla collezione Balla è identica a quanto indicato nel primo inventario, così come per la n. 10, la n. 11 e la n. 14. La n. 15 (olio su tela, 92x75 cm), fuori dal nostro inventario (e parimenti non citata gli *Archivi*), curiosamente non è nota a Fagiolo nemmeno in fotografia, mentre compare solo in seguito nell'eredità Balla, dove teoricamente sarebbe sempre dovuta essere: anche per essa l'esecuzione doveva essere troppo recente per essere mostrata a uno studioso.

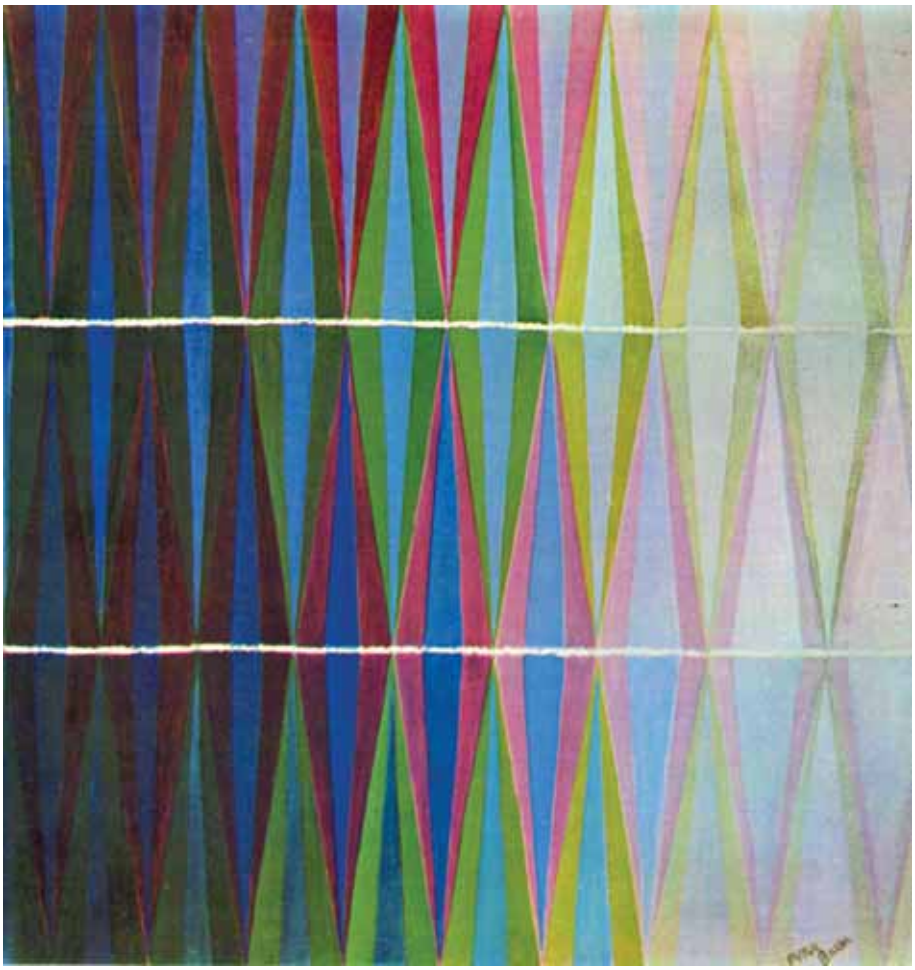

FIG. 10 G. Balla, *Compenetrazione iridescente n. 7*, ca. 1948-52. Olio su tela, cm 77 x 77. Torino, Galleria Comunale d'Arte Moderna

Da quanto osservato si evince che tutte le opere su tela o su carta intelata di grandi dimensioni (n. 1 [quella attualmente conosciuta come tale, già coll. Winston Malbin], 99x59; n. 2, 77x77; n. 3, 67x46,5 [coll. priv., Padova]; n. 4, 75x54 [già Kouros Gallery, New York]; n. 5, 100x120 [già coll. Yves Saint Laurent]; n.7, 77x77 [Torino, GAM] (FIG. 10); n. 12, 75x55; n. 13, 94x72 [Torino, GAM]; n. 15, 95x72 [eredi Balla, Roma]) siano da riferirsi, anche per ragioni stilistiche e tecniche, oltreché documentarie, a un momento del dopoguerra non chiaramente precisabile ma certo contemporaneo o successivo all'inventario sul retro della *Compenetrazione n. 14*. La loro esecuzione appare infatti geometricamente rigida, computata e piatta, e non corrisponde ad alcuna opera originale documentabile del 1912-13. Né peraltro alcuna di esse è riscontrabile per misure in quel primo, veridico (perché redatto ad uso interno dello studio Balla) inventario: come si accennava, non è escluso che, dal momento che il maggior numero di quelle probabilmente contraffatte (salvo i nn. 1 e 7) non compare in elenco, l'inventario sul retro della tavoletta sia stato redatto proprio per capire *dove e come* inserire le "nuove" compenetrazioni in una sequenza

plausibile ma evidentemente contraddittoria. Inoltre sono tutte opere di impatto compiuto e "finito", che quelle ormai in possesso dell'artista evidentemente non rivestivano: in realtà solo *Oggi è domani* e il trittico poi smembrato e donato a Marcucci potevano considerarsi tali. Balla inizialmente dovette integrare i numeri mancanti al suo elenco, ma forse decise in seguito di spingersi più oltre, sostituendo due compenetrazioni antiche (ma piccole) con opere di maggior impegno, le nn. 1 (già pubblicata nel 1952) e 7. L'operazione di "integrazione" della serie è dunque certamente anteriore al 1952, ma in qualche dettaglio può essere anche proseguita per qualche anno. In definitiva, al momento sono note le seguenti *Compenetrazioni* sicuramente originali (corrispondenti per misure e firma al nostro inventario): n. 1 (probabilmente quella già in coll. Campilli, *Archivi* n. 50, rip., sostituita poi con una più grande ceduta nel 1960 ai Winston Malbin); n.7 (già in coll. Slifka, poi anch'essa sostituita con una più grande oggi a Torino, GAM); n. 9 (Archivi, n. 45, rip.); n. 10 (Torino, GAM; riportata senza numero in *Archivi*, n.43, rip., ma corrisponde al n. 8 dell'inventario cartaceo di Casa Balla)[52]; n. 11 (Torino, GAM; riportata come "studio" in *Archivi*, n. 47, rip., ma corrisponde al n. 7 dell'inventario cartaceo di Casa Balla); infine la n. 14.

Non sono al momento facilmente identificabili i nn. 6 e 8 dell'inventario; la n. 6 potrebbe identificarsi dubitativamente con la *Compenetrazione iridescente radiale*[53] ma escluderei, nonostante le misure simili, che essa possa riferirsi a *Oggi è domani* (51x41,5 cm.), poiché sul retro di quest'opera non compare il titolo "Compenetrazione iridescente" che ne attesterebbe la presenza in casa Balla negli anni del secondo dopoguerra: è da ritenersi che, come quella dedicata a Cangiullo e le due (in origine tre) tavolette donate ad Alessandro Marcucci, sia invece uscita dallo studio di Balla negli anni intorno la prima Guerra o poco successivi, donata a un amico o venduta dall'artista a un collezionista.

Naturalmente sono esclusi da questo elenco, rimescolato da Balla e dalle sue figlie fino a renderlo un labirinto quasi inestricabile (ma oggi, credo, decisamente più chiaro nonostante i complicati incroci inventariali), gli studi numerosissimi e anche assai rifiniti su carta, spesso a buon diritto da considerarsi opere compiute, e qualche altra piccola opera erratica: un'altra piccola tavola, senza numerazione e certamente del 1913, è ancora nella collezione degli eredi Balla.[54]

Note:

[1] La prima parte di questo saggio è già comparsa, come anticipazione, col titolo *Giacomo Balla. Compenetrazioni iridescenti e Velocità astratte. Un percorso verso l'astrazione futurista*, in I. Schiaffini e C. Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma 2013, pp. 155-165. Su questo tema vedi anche F. Benzi, *Giacomo Balla: The Conquest of Speed*, in V. Greene (a cura di), *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, cat. della mostra di New York (The Solomon Guggenheim Museum, 21 febbraio -1 settembre 2014), New York 2014, pp. 103-115.

[2] La lettera alla famiglia è riportata in M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *Archivi del Futurismo*, vol. I, Roma 1958, p. 255. La cartolina a Gino Galli è in M. Drudi Gambillo, *After Boccioni*, Roma 1961.

[3] Sulla vicenda biografica di Margaretha (Grethel) Kahn-Speyer, da me ricostruita, cfr. F. Benzi, *Balla. Genio futurista*, Milano 2007, p.72. Su questa traccia E. Gigli (a cura di), *Futur Balla*, cat. della mostra di Milano (Arte Centro, 6 novembre - 20 dicembre 2008), Milano 2008, ha arricchito di ulteriori dettagli biografici la storia della famiglia.

[4] La lettera è pubblicata, parzialmente, da R. Carrieri, *Il Futurismo*, Milano 1961, p.114. «Ho finito quattro dipinti per la sala»; e aggiunge «La sala è quasi al termine ed è di un'eleganza intangibile». Nello stesso momento è intento a dipingere *La mano del violinista*: «ora sono pure al termine di uno studio della mano del marito suonante lo violino, ma in movimento con diverse posizioni e con passaggio continuato dell'archetto su detti movimenti. La cosa viene novissima».

[5] Lettera pubblicata parzialmente in M. Fagiolo, *Le compenetrazioni iridescenti*, Roma 1968, p. 31: «così pure nel lavoro ho cominciato i dipinti del Reno». L'iconografia dei dipinti, incastonati come un fregio orizzon-

tale nella *boiserie*, rappresentava una veduta continua del Reno divisa come in fotogrammi successivi dalla struttura lignea dipinta di nero.

[6] Infatti, in una lettera dell'11 febbraio 1913, Grethel Löwenstein scrive a Balla che «nel giardino si comincia lo studio che presto sarà finito» (E. Balla, *Con Balla*, I, Milano 1984, p. 288) la cui sistemazione interna Balla non può evidentemente aver seguito. Nella lettera già citata del 18 novembre Balla riferisce alla famiglia che «ci sarebbe tutto l'anno da dipingere, tanto più che vuole cambiare pure la camera da letto e via di seguito». Questi accenni, tutti ipotetici, hanno lasciato intendere che Balla avesse decorato più ambienti.

[7] Cfr. F. Benzi (a cura di), *Balla. Futurismo tra arte e moda. Opere della Fondazione Biagiotti Cigna*, cat. della mostra di Mosca (Museo Puskin, 22 luglio -15 settembre 1996), Milano 1996, pp. 38-40; Idem, *cit.* (nota 3), pp. 72-75.

[8] Le due fotografie sono state pubblicate da M.W. Martin, *Futurist art and theory 1909-1915*, Oxford 1968, tavv. VIII-IX, cui furono inviate dalla stessa signora Löwenstein (cfr. ivi, nota 2, p. 175). Pubblicate senza particolari commenti, queste due foto estremamente significative per dare il polso della progressione artistica di Balla, sono poi state solo sporadicamente citate da alcuni autori. Ad esempio L. Velani in G. De Marchis (a cura di), *Giacomo Balla*, cat. della mostra di Roma (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 dicembre 1971 - 27 febbraio 1972), Roma 1971, p. 43, pur citandole nella biografia dell'artista, non ne ha tentato un'analisi, finché non le ho riportate all'attenzione degli studi. In una lettera del 1958 della Löwenstein alla stessa Martin, citata dall'autrice, si ribadisce che Balla eseguì il solo studio, per il quale disegnò anche i mobili ed evidentemente l'inquadratura a boiserie alle pareti.

[9] Cfr. la lettera di Balla citata nella nota 4.

[10] Per questa datazione e per l'originale assetto del polittico cfr. F. Benzi, *cit.* (nota 3), pp. 66-71, e F. Benzi, *Il Futurismo*, Milano 2008, pp. 48-57.

[11] Martin, *cit.* (nota 8), p. 175, ipotizza che anche *La mano del violinista* potesse far parte dell'insieme, ma ciò è fuori causa, poiché non solo egli la porta con sé in Italia, ma in una lettera alla famiglia (18 novembre) scrive di sperare che gli sia acquistata dalla Löwenstein («La cosa viene nuovissima e la 'signorina' ne è innamorata, così non v'è dubbio, non mi lascerà portar via la tela e ne farà il relativo acquisto»), cosa che evidentemente non accadde e che mette fuori causa il suo possibile inserimento nella *boiserie*. Recentemente ho scoperto che il dipinto nel 1917 era nella collezione della marchesa Luisa Casati, e ciò chiude la questione: cfr. F. Benzi, *Luisa Casati e il Futurismo*, in F. Benzi, G. Mori (a cura di), *La Divina Marchesa*, cat. della mostra di Venezia (Palazzo Fortuny, 4 ottobre 2014 - 8 marzo 2015), Milano 2014, p. 105.

[12] M. Drudi Gambillo, T. Fiori, *cit.* (nota 2), p. 151; E. Crispolti, M. Drudi Gambillo, *Giacomo Balla*, cat. della mostra di Torino (Galleria civica d'Arte Moderna, 4 aprile1963), Torino 1963, p.58.

[13] M. Calvesi, *Il Futurismo*, Milano 1967; Fagiolo, *cit.* (nota 5); G. Lista, *Giacomo Balla*, Modena 1982. Solo la Martin non insiste su questo punto, avendo significativamente meglio considerato le foto dell'arredamento.

[14] Crispolti, Drudi Gambillo, *cit.* (nota 12), n. 253: inchiostro su carta, cm 80 x 120, proprietà Balla Roma. Ora di proprietà della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Cfr. anche Lista, cit. (nota 13), n. 243.

[15] Martin, *cit.* (nota 8), p. 175.

[16] Crispolti per primo notava (in Crispolti, Drudi Gambillo, *cit.* (nota 12), p. 22) che le compenetrazioni erano in «connessione con la cultura Jugendstil e Wiener Sezession». L'idea fu ripresa da Calvesi, *cit.* (nota 13), che però ne intuì il profondo senso teosofico e astrattivo. J. Nigro Covre, nella sua analisi delle compenetrazioni (*Astrattismo. Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardie europee*, Milano 2002, pp. 208-224), ripercorre le tappe di questa idea, non negandola ma integrandola con osservazioni più ampie.

[17] Sul rapporto di Balla con la teosofia vedi Benzi, *cit.* (nota 3), pp. 117-145; su più diffusi rapporti tra teosofia e futurismo cfr. Idem, *cit.* (nota 10), 2008, pp. 217-228 e Idem, *Qualche nota aggiuntiva sulla visione teosofica in Giacomo Balla e nel primo Futurismo*, in G. Aurigemma (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011, pp. 452-460.

[18] Nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* dell'aprile 1910 è riportato con enfasi proprio questo concetto: «Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X?»

[19] Su questa figura di teosofo, presidente del gruppo teosofico romano e amico di Balla, cfr. Benzi, *cit.* (nota 3), pp. 117-130.

[20] G. Previati, *I Principii scientifici del divisionismo*, Milano 1906, pp. 71-72.

[21] V. Mosini, *The Role of the Electromagnetic Theory of Light in Balla's Iridescent Interpenetrations*, in "LDS, Discussion paper series", Londra 1999.

[22] Lista, *cit.* (nota 13), pp. 40-42 e Id, in G. Lista, P. Baldacci, L. Velani (a cura di), *Balla. La modernità futurista*, cat. della mostra di Milano (Palazzo Reale, 15 febbraio - 2 giugno 2008), Milano 2008, pp.52-54, riferisce alla «piramide di Lambert» l'ispirazione alla base delle compenetrazioni, ma il paragone non sembra molto convincente, ed è giustamente negato anche da Nigro Covre, *cit*. (nota 16), p. 224. M. Fagiolo parla anche di raggi di Röntgen (che non sono altro che i raggi X) e di «forma» della luce, che come è noto non ha forma.

[23] Su questo argomento vedi Benzi, *cit.* (nota 3), pp. 78-80.
[24] Drudi Gambillo, Fiori, *cit.* (nota 2), p. 480; affermazione poi ripresa in Crispolti e Drudi Gambillo, *cit.* (nota 12) (1963), p.58: nel catalogo delle opere, alla scheda n. 55 - *Compenetrazione iridescente*, n. 2 (1912), olio su tela cm 77 x 77, si legge: «Una Penetrazione iridescente - attualmente non identificabile - è stata esposta da Balla a Roma, nel febbraio-marzo 1913, nella mostra di pittura futurista al Ridotto del Teatro Costanzi. Balla ha iniziato l'elaborazione del motivo delle *Compenetrazioni iridescenti* dalla metà del 1912, fra Roma e Düsseldorf, ed ha elaborato il motivo, sul quale rimangono numerosi dipinti, e numerosissimi piccoli studi, fino al 1914. Nella decorazione della sala di Casa Löwenstein a Düsseldorf, progettata e realizzata da Balla appunto nella seconda metà del 1912, erano inseriti elementi chiave della decorazione strutturati appunto sul motivo delle Compenetrazioni iridescenti».
[25] Cfr. Benzi, *cit.* (nota 10), 2008, pp. 132-146.
[26] Fagiolo, *cit.* (nota 5) , p. 38.
[27] Nel luglio esegue un ritratto del fratello della Löwenstein («arriva in questi giorni il fratello della Signorina e spero subito incominciare il ritratto»: Balla, *cit.* (nota 6), p. 265), «ho dipinto dei profili della città velata, dei ritratti» (lettera a G. Prini del 31 luglio 1912, *ivi*, p. 268); nel secondo soggiorno esegue sicuramente un ritratto per la «Signora», cioè la madre di Löwenstein (non di Grethel, sempre definita «signorina»: Gigli, *cit.* (nota 3), riferisce forse per questa ragione al 1912 il *Ritratto di Grethel Löwenstein*, da me invece datato al 1910-11, cioè contemporaneamente al ritratto eseguito al padre di lei e più logicamente contemporaneo al suo alunnato presso Balla), e un altro dipinto non identificato: «Tra qualche giorno dovrei andare a Colonia per fare il ritratto della Signora, tenterò di farla venire a Düsseldorf. Debbo fare per conto della "signorina" un dipinto per un regalo di Natale» (lettera alla famiglia del 18 novembre); inoltre finisce il ritratto del fratello, iniziato nell'estate, che glielo salda: «Il fratellino mi diede la bella sommetta, incomincia, speriamo, un buon crescendo» (lettera alla famiglia del 5 dicembre).
[28] Roma, Mostra futurista nel Foyer del Teatro Costanzi (21 febbraio-21 marzo).
[29] Rotterdam, Rotterdamsche Kunstkring (18 maggio-15 giugno).
[30] In una lettera a Severini dell'11 gennaio 1913, Boccioni riferisce che Balla «Ripudia tutte le sue opere e i suoi metodi. Ha cominciato quattro quadri di movimento (veristi ancora) ma incredibilmente avanzati e stranissimi a paragone di un anno fa [...] è però ancora troppo fotografico ed episodico ma ha 42 anni [...] A Palazzeschi disse: non mi hanno voluto a Parigi e hanno avuto ragione: sono molto più avanzati di me ma lavorerò e progredirò anch'io! […] Tra pochi giorni Balla viene a Milano per vedere i nostri lavori e vivere con noi il che gli farà bene certamente». La lettera è in, *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Z. Birolli (a cura di), Milano 1971, p. 364.
[31] Lettera pubblicata in Drudi Gambillo, Fiori, *cit.* (nota 2), p. 288.
[32] Balla si reca a Milano da Boccioni nel gennaio, Boccioni è a Roma nel febbraio e marzo (per la mostra e le serate futuriste al Costanzi), Marinetti è a Roma nel marzo e nel settembre-ottobre (e sicuramente avrà portato notizie di Balla a Boccioni), nell'aprile si costituisce a Roma uno stabile gruppo futurista [lettera di L. Altomare a F. Cangiullo, in Drudi Gambillo, Fiori, *cit.* (nota 2), p. 263] che attraverso il gallerista Giuseppe Sprovieri monitorava la situazione.
[33] N. Pascazio, *La Pittura Futurista*, in "Humanitas", III, 1913, 16, p. 97.
[34] Drudi Gambillo, Fiori, *cit.* (nota 2), pp. 297-298.
[35] Cfr. la lettera citata nella nota 31.
[36] Benzi, *cit.* (nota 7), p. 40; Idem, *cit.* (nota 3), pp. 77-78; Idem, *cit.* (nota 10), pp. 132-145. Vedi anche Idem, *cit.* (nota 1), 2014.
[37] G. Lista, *Analisi del movimento*, in Lista, Baldacci, Velani, *cit.* (nota 22), p. 55.
[38] P. Baldacci, in Lista, Baldacci, Velani, *cit.* (nota 22), p. 281.
[39] Cfr. G. Lista, *Giacomo Balla. Futurismo e neofuturismo*, Milano 2009.
[40] De Marchis, *cit.* (nota 8), p. 13.
[41] Nel 1954, al momento dell'acquisto da parte del Museum of Modern Art di New York, Balla scrive ad Alfred H. e Barr jr. una lettera in cui conferma la data iscritta (1909); dimenticandosi di averla lui stesso più volte, in passato, correttamente datata al 1911.
[42] 51 x 41,5 cm.
[43] 18,5 x 44 cm ciascuna.
[44] Lista, *cit*. (nota 39), fa un resoconto molto preciso di questo singolare episodio e altresì fornisce una ineccepibile e acuta ricostruzione storica del "revival" neo-futurista inserito nella cultura dell'Italia del secondo dopoguerra. Questo aspetto della ripresa tarda di temi futuristi anteriori è comunque stato da me per la prima volta analizzato e portato all'attenzione degli studi in Benzi, *cit.* (nota 3), p.80.
[45] Fagiolo, *cit.* (nota 5), p. 44, n. 14.
[46] De Marchis, *cit.* (nota 8), p. 13.
[47] Nell'ordine, i numeri di quelle elencate (con le misure corrispondenti e la relativa collocazione della firma) sono: n. 1, 35 x 30,5, fbs; n. 6, 53 x 42, fbd; n. 7, 57 x 37, fbs; n. 8, 50 x 32, fbs; n. 9, 53 x 42, fbd; n. 10, 50 x 32, fbs; n. 11, 57 x 37, fbs.; n. 12 (o 13), 35 x 30,5. La *Compenetrazione iridescente* n. 14 (32,5 x 19,5), infine, è quella sul recto della tavoletta su cui è tracciato l'elenco.
[48] N. 7: cm 57 x 37 (negli *Archivi* è registrata come 50

x 40 "circa": l'opera infatti non era stata misurata direttamente dalle autrici della catalogazione perché allora si trovava già nella collezione Slifka di New York, e ne è stata suggerita una misura approssimativa; attualmente nella documentazione presente al Joseph Slifka Center for Jewish Life at Yale non risulta alcuna traccia di questa *Compenetrazione*, evidentemente alienata prima della morte del collezionista e non altrimenti documentata tra le sue carte); n. 9: 53 x 42 (negli *Archivi* è registrata come 53 x 44); n. 11: 57 x 37 (negli *Archivi* è registrata come 56 x 37, ma è indicata come "studio" per la n. 11; tuttavia nell'inventario cartaceo ("Agenda") di Casa Balla, redatto dopo la morte dell'artista, è data nuovamente come *Compenetrazione iridescente* n. 11; oggi è in coll. GAM, Torino).

[49] Le misure 52 x 35 indicate dagli *Archivi* sono in realtà 50 x 32. Nell'inventario cartaceo di Casa Balla è data difatti come *Compenetrazione iridescente* n. 10 (oggi in coll. GAM, Torino).

[50] Sono rispettivamente menzionate negli *Archivi* con misure 55 x 76 (la n. 12) e 90 x 65 (la n. 13, oggi Torino, GAM: ma la misura reale è cm 94 x 72)

[51] Cfr. *The Collection of Lydia Winston Malbin*, Catalogo dell'asta, Sotheby's, New York, 16 maggio 1990, scheda n. 33, in cui è riportato il testo di una conferenza tenuta nel 1961 alla Wayne State University dalla stessa collezionista riguardante l'acquisizione dell'opera.

[52] A confermare la confusione operata in seno a questa serie di opere, l'inventario eseguito dalle figlie dell'artista dopo la sua morte, riporta ulteriori imprecisioni.

[53] Le misure, 40 x 54 cm, sono molto simili a quelle del nostro inventario: 53 x 42 cm.

[54] 17 x 37 cm; l'opera è dipinta sul coperchio di una vecchia scatola di colori: cfr. Fagiolo, *cit*. (nota 5), n. 16.

Compendio

Nel saggio si precisa, attraverso l'esame di dati filologici finora inediti o poco considerati, l'evoluzione dell'opera di Balla tra la fine del 1912 e del 1913. Si tratta del periodo più cruciale per l'evoluzione del Futurismo dell'artista, che attraverso l'elaborazione delle *Compenetrazioni iridescenti* e conseguentemente delle *Velocità astratte*, raggiunge una novità espressiva autonoma e originale non solo all'interno del movimento ma delle avanguardie storiche europee. Le fasi e i tempi di questa fondamentale elaborazione mostravano finora incertezze e contraddizioni, che nel saggio vengono risolte non solo nella precisa progressione cronologica, ma nello svolgimento concettuale che evidenzia il significato delle *Compenetrazioni*. Nella seconda parte del saggio, grazie a un documento inedito (il primo inventario delle *Compenetrazioni iridescenti* redatto nello studio di Balla), si ricostruisce il nucleo di opere eseguite nel 1912-1913, e si delinea un nucleo di riprese successive operate dall'artista per incrementarne il gruppo (eseguite tra la fine anni Quaranta e l'inizio anni Cinquanta), da iscriversi nel clima del rinnovato interesse da parte dei giovani artisti e della critica del dopoguerra per il Futurismo "astrattista" e particolarmente per la figura dello stesso Balla, che viene allora considerato un pioniere dell'astrazione non-oggettiva.

Storia dell'arte pubblica esclusivamente testi inediti e firmati dai rispettivi autori. I testi dovranno essere inviati alla direzione nella loro redazione definitiva, su supporto informatico (CD, o e–mail) in formato Word, accompagnato da una conforme redazione a stampa. I testi, anche se non pubblicati, non si restituiscono. Gli autori rivedranno le prime bozze di stampa, rendendole alla direzione della rivista con le adeguate correzioni (la cui entità non dovrà superare il 5% dell'intero testo) entro il termine di 10 giorni dalla consegna. La redazione potrà apportare modifiche non sostanziali al fine di aumentare la chiarezza e l'accuratezza del testo, informandone l'autore quando i tempi lo consentano.

STESURA DEL TESTO:

Le parole, le locuzioni e le citazioni in lingua straniera devono essere in corsivo, così come i titoli di opere d'arte e di opere letterarie.

Tutte le citazioni sono racchiuse tra caporali (« »).

Parti di testo mancante o aggiunte dell'autore, all'interno delle citazioni vanno segnalate con 3 punti di sospensione tra parentesi quadre. Es.: I due si erano impegnati a realizzare «il paliotto d'altare nella cappella e più una cartella che fra mezzo li doi frontespizi dove hoggi sta il modello di stucco et anche rifare le lettere dell'epitaffio [...] il qual paliotto farlo conforme al modello disegno di Pietro Paolo pittore». Le parentesi quadre con i 3 punti all'interno non vanno mai adoperate all'inizio e/o alla fine delle citazioni.

L'uso delle virgolette doppie alte (" ") è riservato a parole e a locuzioni in lingua italiana che si intende sottolineare (es.: la carica di "idealità" nella pittura di Poussin), oppure alle citazioni all'interno di brani riportati (es.: «disse a Giosuè: "Ecco io do in tuo potere Gerico"»).

I nomi dei santi sono preceduti da una maiuscola puntata quando denominano una chiesa, secondo le seguenti modalità: la chiesa di S. Giovanni; la chiesa dei Ss. Apostoli; la chiesa del SS. Nome di Gesù. Viceversa, "santo/santa" vanno scritti per esteso in minuscolo quando si tratta della persona (es.: i miracoli di san Nicola), con la sola eccezione dei titoli delle opere, laddove rappresentino l'inizio del titolo stesso (es.: la pala raffigurante *San Nicola di Bari*).

I nomi dei musei e degli enti stranieri vanno mantenuti nella grafia originale (es.: Musée du Louvre, Alte Pinakothek, Kunsthistorisches Museum, ecc.).

I riferimenti alle note vanno indicati in apice con numeri arabi dopo la punteggiatura (es.: Sovrastato dall'imponente figura di Gian Lorenzo Bernini [...] l'inalterabile ossequio, e filiale amore»,[2]).

I segni di punteggiatura sono sempre successivi a caporali, virgolette alte e parentesi.

CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE:

LIBRI E SAGGI

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, Milano 1927, pp. 312-314 – E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, II ediz., London 1962, p. 48 – R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, ediz. it. con il titolo Bernini. Lo scultore del Barocco romano, Milano 1990, p. 123 – G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, Roma 1663, ediz. crit. a cura di K. Noehles, Berlin 1966, p. 12.

ARTICOLO SU RIVISTA

M. Rothlisberger, *Additions to Claude*, in "The Burlington Magazine", CX, 1968, 780, pp.115-119, in part. p. 117.

CONTRIBUTO PRESENTE IN UNA MISCELLANEA

P. Rusconi, *Renato Birolli: Eldorado*, in A. Negri (a cura di), *Esercizi di lettura*, Ginevra-Milano 2002, pp. 130-141.

CONTRIBUTO PRESENTE IN ATTI DI CONVEGNO

L. Puppi, *Un racconto di morte e di immortalità: "S. Girolamo nello studio" di Antonello da Messina*, in G. Ferroni (a cura di), *Modi del raccontare*, atti del convegno, Palermo 1985, p. 34.

SCHEDA DI CATALOGO

A. Barsanti, *Cecco Bravo: "San Giorgio e il drago"*, in A. Barsanti, R. Contini (a cura di), *Cecco Bravo, pittore senza regola. Firenze 1601-Innsbruck 1661,* cat. della mostra di Firenze (Casa Buonarroti, 23 giugno-30 settembre 1999), Milano 1999, pp. 76-77, cat. 18.

Qualora si indichino di seguito due contributi dello stesso autore, nel secondo riferimento bibliografico il nome dell'autore deve essere sostituito con "Idem/Eadem": M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione*, in "Bollettino d'Arte", 43, 1958, pp. 309-328; Idem, *Sacri paradossi del Lotto: "I mungitori bendati" e "Amore nella bilancia"*, in "Storia dell'arte", 115, 2006, pp. 9-16

Qualora si indichino di seguito due contributi di diverso autore contenuti in un identico volume, nel secondo riferimento bibliografico il testo di riferimento deve essere sostituito con "Ibidem": L. Testa, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in M. Calvesi, A. Zuccari (a cura di), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, "Storia dell'arte. Collana di Studi", 1, Roma 2009, pp. 289-328; M. Pulini, *Il grandangolo gentileschiano*, in *Ibidem*, pp. 365-372.

Dopo la prima citazione, quelle successive si daranno in forma abbreviata, seguita dall'indicazione della nota in cui l'opera è stata citata per la prima volta: Rothlisberger, *cit. (*nota 5), p. 116. Qualora siano stati menzionati all'interno della stessa nota più di un contributo ad opera dello stesso autore: Rothlisberger, *cit.* (nota 5), 1968, p. 116.

Per i testi senza una specifica curatele, dopo la prima citazione si citerà l'inizio del titolo seguito da 3 punti, la dicitura "cit." e l'indicazione della nota di riferimento: *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra di Roma (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Roma 1995 = *La regola e la fama... cit.* (nota 6), p. 3.

CITAZIONI ARCHIVISTICHE

Le citazioni da codici o documenti d'archivio dovranno comprendere: luogo, denominazione dell'archivio o della biblioteca, indicazione dell'eventuale fondo e del documento in corsivo secondo i seguenti esempi: Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Vat. lat. 13650*, c. 36v Roma, Archivio di Stato (ASR), *Trenta Notai Capitolini*, uff. 11, Angelus Justinianus, vol. 8, c. 15r.

DIDASCALIE

Le didascalie dovranno essere redatte in base ai seguenti esempi: - G. Cavedoni, *Adorazione dei Magi*, 1614. Bologna, S. Paolo Maggiore - C. Bravo, *Figura virile*, ca. 1650. Matita rossa e gessetto bianco, mm 414×270. Firenze,Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10595 F – U. Boccioni, *Ritratto femminile*. Roma, coll. priv. (o semplicemente Coll. priv.).