



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**  
**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:**  
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea in storia e tutela dei beni artistici e musicali

L'aeropittura di Tullio Crali, fra cielo e terra.

Relatore: Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda: Giulia Cattelan  
Matricola: 1172548

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

# **INDICE**

**INTRODUZIONE**.....p.4

## **Capitolo 1**

### **Biografia di Tullio Crali**

1. Gli inizi, dal 1910 al 1936: la scoperta del futurismo e le prime esposizioni .....p.6

1.1. La Maturità,dal 1937 al 1959: dalla piena adesione all'aerofuturismo fino alle  
Sassintesi.....p.9

1.2. Gli ultimi anni, dal 1960 al 1995: fra mostre e riconoscimenti ..... p.13

## **Capitolo 2**

### **Italia 1920 - 1940, uno spaccato storico sociale**

2. Fra le due grandi guerre: i primi dieci anni, 1920 – 1930 ..... p.15

2.1. Fascismo e propaganda, dal 1930 al 1940 ..... p.23

## **Capitolo 3**

### **Il secondo futurismo e l'aeropittura**

3. Il secondo futurismo ..... p.30

3.1. L'aeropittura: storia e manifesto..... p.36

3.2. Crali aerofuturista: fra cielo e terra..... p.46

## **Capitolo 4**

### **Analisi delle opere**

4. Le origini della ricerca pittorico plastica di Tullio Crali ..... p.56

4.1. Le aeropitture: dal 1935 in poi..... p.59

**APPENDICE ICONOGRAFICA**..... p.64

**BIBLIOGRAFIA** ..... p.67

## INTRODUZIONE

Alla base di questo studio vi è un'indagine sull'esperienza pittorica di Tullio Crali all'interno del contesto storico-sociale e artistico italiano degli anni Venti e Trenta del Novecento. In particolare, si è posta maggiore attenzione sul secondo Futurismo e sull'aeropittura di cui lo stesso Tullio Crali fu ultimo e maggiore esponente. Lo studio si articola in quattro capitoli che di seguito verranno brevemente riassunti. Il primo capitolo ha lo scopo di introdurre il lettore alla figura di Tullio Crali, ripercorrendo le vicende biografiche del pittore. Il secondo capitolo indaga le vicende storiche che portarono all'istituzione del regime fascista in Italia e all'inizio della Seconda guerra mondiale; parallelamente la ricerca offre un'immagine sintetica di come le arti si svilupparono in questo breve arco temporale, mettendo al centro della ricerca la nascita delle avanguardie artistiche, il razionalismo di stampo fascista e il ritorno all'ordine. Il terzo capitolo, partendo dalla definizione di Enrico Crispolti di "Secondo Futurismo" ha lo scopo di indagare lo sviluppo del movimento futurista dalla fine della Prima guerra mondiale alla morte di Filippo Tommaso Marinetti nel 1944. In questo capitolo l'attenzione è posta soprattutto sulla nascita e sullo sviluppo dell'aeropittura futurista, la quale fu la principale declinazione pittorica del Futurismo degli anni Venti, Trenta e primi anni Quaranta del Novecento. A partire dall'analisi del *Manifesto dell'aeropittura Futurista*, pubblicato nel 1929, lo studio si sposta nuovamente su Tullio Crali e

sul suo indissolubile rapporto con l'aeropittura. Il capitolo quarto prende in considerazione alcune delle opere che meglio esemplificano il percorso pittorico dell'artista. L'elaborato ha lo scopo di riportare in luce la storia di Tullio Crali, il quale fu l'ultimo testimone di uno dei movimenti più influenti dell'inizio del Novecento: il Futurismo. Le aeropitture di Tullio Crali si prestano ad essere uno spunto di riflessione importante per una rivalutazione degli ultimi anni di attività del movimento futurista. Movimento, velocità, simultaneità e sintesi non rimangono più prerogativa dei primi futuristi anzi, divengono nelle opere di Tullio Crali elementi portanti e imprescindibili per la realizzazione di un'opera. La spiccata capacità dell'artista di rielaborare la lezione dei grandi maestri futuristi Balla, Boccioni e Prampolini, ci permette di attribuirgli il merito di aver concluso egregiamente la ricerca futurista sull'aeropittura.

## Capitolo 1

### Biografia di Tullio Crali

#### *1. Gli inizi, dal 1910 al 1936: la scoperta del futurismo e le prime esposizioni*

Tullio Crali nacque il 6 dicembre 1910 a Igalo, Castel Nuovo del Cattaro (attuale Dalmazia). Con la famiglia nel 1922 si trasferì a Gorizia e qui, in giovane età, intraprese gli studi all'Istituto Tecnico. Si avvicinò al movimento futurista nel 1925 attraverso il quotidiano “Mattino Illustrato” di Napoli: le sue prime opere (risalenti proprio a questi anni) vennero firmate con lo pseudonimo «Balzo Fiamma»<sup>1</sup>. Prima di approdare alla pittura futurista, Crali sperimentò e realizzò opere che vennero collocate, secondo una personale definizione dell'artista, in una «terza via» tra il figurativo e l'astratto<sup>2</sup>. Nel 1928 realizzò il

---

<sup>1</sup> MASSIMO DE SABBATA, ALESSANDRO DEL PUPPO (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo Giuliano e l'aeropittura*, XXV, Riccigraf, Trieste 2019, p. 199.

<sup>2</sup> ALBERTO SCHIAVO, *Futurismo e fascismo*, Giovanni Volpe, Roma 1981, p. 165. Nell'intervista ad opera dello stesso autore, Crali racconta la sua adesione al futurismo e ricorda come avvenne il suo avvicinamento all'arte: “ E sono partito senza avere una preparazione di mestiere. Ho fatto tutto da solo, senza imparare a dipingere o disegnare, anche se poi una specie di grillo della coscienza mi ha suggerito che dovevo imparare a dipingere, sia pure da solo (anatomia, prospettive, ecc.). L'astratto e il figurativo erano i temi o le prospettive dominanti. Ho cercato una “terza via”, che fosse tutta mia, tutta personale: una via di mezzo fra il figurativo e l'astratto. Poi ho lasciato il figurativo per la mia pittura futurista”.

suo primo volo in idrovolante sulle coste dell'Istria<sup>3</sup> e rimase profondamente affascinato dalle visioni aeree. In questi anni conobbe Sofronio Pocarini, fondatore e animatore del gruppo futurista giuliano<sup>4</sup>; grazie a lui Crali entrò nel gruppo dei futuristi di Gorizia e ne diventò uno dei massimi esponenti<sup>5</sup>. Il 1929 fu un anno fondamentale: l'artista scrisse a F. T. Marinetti per poter aderire al movimento futurista e venne accolto dal fondatore di buon grado<sup>6</sup>. Gli anni '30 furono quelli della sperimentazione<sup>7</sup> per Crali: realizzò opere figurative, plastiche, progetti di moda, progetti architettonici e infine manifesti. Il 1931 si aprì con l'invito di Carlo Maria Dormal ad esporre alla mostra “Sette futuristi padovani<sup>8</sup>” e la successiva partecipazione alla prima esposizione di aeropittura futurista a Trieste<sup>9</sup>. L'esposizione, giunta a Gorizia, fu accompagnata a una sua personale di ventitré opere che gli fecero guadagnare il titolo di “erede del

---

<sup>3</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo Giuliano e l'aeropittura*, XXV, Riccigraf, Trieste 2019. p. 199.

<sup>4</sup> MAURIZIO SCUDIERO, *Tullio Crali. Pittore, aeropittore, aeropoeta, polemista. Ritratto sintetico di un futurista eccentrico*, in MARINO DE GRASSI, MAURIZIO SCUDIERO, MASSIMO DE GRASSI, ROBERTO CURCI (a cura di), *Futurismo Giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra (Gorizia, castello di Gorizia, 28 novembre 2009 – 26 febbraio 2010), Della Laguna, Gorizia 2009.

<sup>5</sup> MARZIA CRALI, *Biografia di Tullio Crali*, in ENRICO BRUNI, STEFANO PAPETTI (a cura di), *Tullio Crali. Vertigini e Visioni*, catalogo della mostra (Civitanova, Pinacoteca civica Marco Moretti, 2013), ICONA FX, Civitanova, 2013. p. 132

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p. 33.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 30. Crali fu l'unico giuliano a partecipare alla mostra “7 futuristi padovani”, in questa occasione espose quattro opere: “*Bombardamento notturno*”, “*Luci*”, “*Tango*” e “*Cutter*”. La partecipazione alla mostra gli valse il titolo di punto di riferimento dell'aggregazione triveneta degli artisti futuristi.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 32. L'apertura della mostra fu preceduta dallo spettacolo di Marinetti “*simultanina*” al Teatro Verdi. La mostra presentava un profilo più goriziano che nazionale mantenendo comunque una forte impronta aeropittorica.

futurismo giuliano<sup>10</sup>. L'anno successivo il pittore presenziò alla mostra giuliana d'arte dove si presentò con una personale ancora più ricca, includendo anche i polimaterici, i disegni architettonici e scenografici<sup>11</sup>. Nel 1932 Crali espose per la prima volta a Parigi, la sua presenza alla mostra internazionale “*Les Areopeinters Futuristes Italiens*” alla *Galérie de la Renaissance* fu fortemente voluta da Marinetti: qui esporrà “Lussuria aerea”, “Rombi d'aria” e “Motore agonizzante”<sup>12</sup>. Nel 1934 venne invitato alla XIX Biennale di Venezia, dove presenziò con l'opera “La rivoluzione dei mondi”: nel biennio 1930-1932 la ricerca artistica di Crali aderì sempre di più a suggestioni surrealiste, egli si allontanò dagli eccessi cromatici futuristi per avvicinarsi a forti chiaroscuro e componenti plastiche<sup>13</sup>. Gli anni trenta si conclusero con la significativa presenza di Crali alle molteplici mostre organizzate dal Gruppo universitario fascista (Guf) di Gorizia<sup>14</sup> alla “Bottega dell'arte”. Negli anni successivi svolse il servizio militare tra Torino e Rovigo ma non smise di dipingere; lo influenzarono la vita di caserma e le nebbie della bassa Polesine per la

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p.33. “Concludendo diremo che Tullio Crali sta ancora tentennando tra varie maniere e, per quanto in tutta la sua produzione artistica si noti la derivazione dal futurismo, egli non ha ancora trovato la sua strada”, S. Pocarini, *L'Esposizione personale di T. C. Crali*, in “L'Eco dell'Isonzo”, 23 luglio 1932, p. 2.

<sup>12</sup> M. Scudiero, *Tullio Crali. Pittore, aeropittore, aeropoeta, polemista. Ritratto sintetico di un futurista eccentrico*, in M. De Grassi, M. Scudiero, M. De Grassi, R. Curci (a cura di), *Futurismo Giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra (Gorizia, castello di Gorizia, 28 novembre 2009 – 26 febbraio 2010), Della Laguna, Gorizia 2009. p. 58.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>14</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p. 36.



realizzazione di otto tavole ispirate all'opera di Baudelaire “I fiori del male”<sup>15</sup>. Sono questi otto dipinti la testimonianza più vivida dell'esperienza surrealista di Crali, dalla quale però si staccherà repentinamente: consapevole di non essere allineato con la tendenza futurista nazionale, tornò presto alle aeropitture forse per paura di rimanere escluso dalle mostre nazionali<sup>16</sup>.

### ***1.1. La Maturità, dal 1937 al 1959: dalla piena adesione all'aerofuturismo fino alle Sassintesi***

La vita di caserma a Rovigo fu presto interrotta, Crali richiese di essere trasferito presso Roma e ottenuto il trasferimento nella capitale, iniziò a frequentare assiduamente i colleghi futuristi F. T. Marinetti e G. Balla<sup>17</sup>. A Roma il colonnello Umberto Klinger (presidente dell'Ala Littoria) gli concesse voli gratuiti per ragioni d'arte su tutti gli aerei di linea<sup>18</sup>. Il soggiorno romano durò ben poco, ritornato a Gorizia nello stesso anno, presenziò alla XXI Biennale di Venezia con sei opere, fra cui è importante ricordare una prima

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p.37

<sup>16</sup> M. Scudiero, *Tullio Crali. Pittore, aeropittore, aeropoeta, polemista. Ritratto sintetico di un futurista eccentrico*, M. De Grassi, M. Scudiero, M. De Grassi, R. Curci (a cura di), *Futurismo Giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra (Gorizia, castello di Gorizia, 28 novembre 2009 – 26 febbraio 2010), Della Laguna, Gorizia 2009. p. 62. Crali, proprio a causa dell'interesse verso soggetti surrealisti, rimase escluso dalla “Mostra di aeropitture futuriste” realizzata a Roma, organizzata dal ministero dell'aeronautica.

<sup>17</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p.140.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 200.

versione del celebre quadro “Incuneandosi nell'abitato<sup>19</sup>”. Crali fu probabilmente l'unico aeropittore futurista che provò concretamente l'esperienza del volo: una volta rientrato a Gorizia, il maggiore Ernesto Botto gli concesse di volare sulle carlinghe da caccia; questa si rivelerà essere un'esperienza che gli permetterà di sviluppare una visione del volo unica e profondamente personale<sup>20</sup>. È questo l'apice della carriera dell'aeropittore che si presentò alla Biennale di Venezia del 1940 con 14 opere<sup>21</sup>: i commenti critici furono particolarmente positivi<sup>22</sup>; Marinetti, si espresse, in un articolo intitolato “Aeropitture di guerra” pubblicato sulla rivista *Meridiano di Roma*, in tali termini:

La folla dei visitatori quasi sempre capeggiata da piloti che in estasi spiegano e applaudono elogia sistematicamente la forza di disegno di Crali mentre noi aeropoeti futuristi pur riconoscendo questo elogio la meravigliosa passione per l'altezza e le velocità aeree passione che costituisce la massima garanzia del trionfo di Crali<sup>23</sup>.

Nel 1940, la guerra lo portò in Jugoslavia, a Circhina dove conobbe pittori e

---

<sup>19</sup> M. Scudiero, *Tullio Crali. Pittore, aeropittore, aeropoeta, polemista. Ritratto sintetico di un futurista eccentrico*, in M. De Grassi, M. Scudiero, M. De Grassi, R. Curci (a cura di), *Futurismo Giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra (Gorizia, castello di Gorizia, 28 novembre 2009 – 26 febbraio 2010), Della Laguna, Gorizia 2009, p.63. La versione presentata alla XXI Biennale di Venezia è di dimensione ridotte, la versione dell'opera più nota (di dimensioni 130 x 155 cm) è attualmente esposta al museo d'arte moderna e contemporanea di Rovereto e venne realizzata nel 1939.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 66. Fra queste dobbiamo ricordare: “*In tuffo sulla città*”, “*Sfiorando la città*”, “*Calando nel golfo*” e “*Prima che si apra il paracadute*”.

<sup>22</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p. 75.

<sup>23</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p. 226. In FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Aeropitture in guerra*, in “*Meridiano di Roma*”, Roma, 23 giugno 1940, p. 2.

musicisti del posto<sup>24</sup>. Fece ritorno a Udine solo nel 1941 dove venne impiegato a servizio dell'aeronautica militare<sup>25</sup>. L'anno successivo partecipò alla XXIII Biennale di Venezia, dove anche in questo caso riscosse successo grazie all'opera monumentale “Battaglia danzata di Paracadutisti”<sup>26</sup>. Trasferitosi a Civitavecchia, a seguito del centro Mascheratori, venne reimpiegato nell'aeronautica per affrontare alcune operazioni belliche<sup>27</sup>. Alla fine dell'anno fece ritorno a Gorizia, dove organizzò diverse serate di poesia futurista insieme a Marinetti (il quale si era rifugiato durante gli anni della guerra a Venezia con la propria famiglia)<sup>28</sup>. Al termine della guerra, proprio queste manifestazioni gli costarono la prigionia: i partigiani Jugoslavi di Tito lo imprigionano per quarantacinque giorni prima nel castello di Idra e poi a Aidussina<sup>29</sup>. Scarcerato, si trasferì a Torino, a Verrua di Savoia<sup>30</sup>. Il periodo del dopoguerra risultò essere particolarmente difficile: la scomparsa dell'amico Marinetti prima e lo scioglimento del movimento futurista poi, lo portarono ad allontanarsi dalle prospettive aeree che lo avevano reso celebre<sup>31</sup>. Sono questi gli anni in cui Crali

---

<sup>24</sup> M. Crali, *Biografia di Tullio Crali*, in E. Bruni, S. Papetti (a cura di), *Tullio Crali. Vertigini e Visioni* (Civitanova, Pinacoteca civica Marco Moretti, 2013), ICONA FX, Civitanova 2013. p. 132.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> M. Scudiero, *Tullio Crali. Pittore, aeropittore, aeropoeta, polemista. Ritratto sintetico di un futurista eccentrico*, in M. De Grassi, M. Scudiero, M. De Grassi, R. Curci (a cura di), *Futurismo Giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra (Gorizia, castello di Gorizia, 28 novembre 2009 – 26 febbraio 2010), Della Laguna, Gorizia 2009. p. 68.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>30</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p. 82.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 83.

si accostò a soggetti naturali, segno di un'evoluzione in atto nella sua pittura<sup>32</sup>. Nel 1950 trasferitosi in Francia, ottenne una cattedra presso la scuola “Leonard de Vinci” di Parigi, dove rimase fino al 1958<sup>33</sup>. Il decennio francese segnò un importante cambiamento nella produzione artistica di Crali: a contatto con l'ambiente parigino, indagò attraverso la pittura il post-cubismo, realizzando soggetti appartenenti al mondo quotidiano<sup>34</sup>. Sempre negli stessi anni iniziò a frequentare le spiagge di Bretagna e Normandia, con le loro coste rocciose che tanto lo affascinarono<sup>35</sup>. Qui, assieme alla moglie Ada Savelli, raccolse sassi per creare nuove opere d'arte intitolate “sassintesi”: composizioni di materiale lapideo per la quale non erano previsti interventi diretti dell'artista<sup>36</sup>. Le sassintesi permisero a Crali di tornare a sperimentare con l'arte, come era solito fare in gioventù e segnarono un rinnovato interesse e riavvicinamento nei confronti dei temi del futurismo<sup>37</sup>. Nel 1959 terminato il soggiorno parigino, Crali fece ritorno in Italia, di preciso a Milano dove gli venne assegnata una

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>34</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p. 84. In questa stagione artistica, Crali realizza principalmente disegni, proprio per poter catturare l'essenza dei bistrò, dei quartieri periferici e delle persone emarginate che popolavano la città.

<sup>35</sup> *Ibidem*

<sup>36</sup> *Ibidem*

<sup>37</sup> GIOVANNI LISTA, *L' aeropittura prospettica e mistica di Tullio Crali*, in E. Bruni, S. Papetti (a cura di), *Tullio Crali. Vertigini e Visioni*, catalogo della mostra (Civitanova, Pinacoteca civica Marco Moretti, 2013), ICONA FX, Civitanova 2013. p. 31. Crali nel 1961, in occasione di una mostra da lui realizzata alla Galleria Minima di Milano, affermò che le sassintesi debbono essere ricollegate alla tradizione del polimaterismo futurista, in particolare fece riferimento agli assemblaggi di Umberto Boccioni e alle trasfigurazioni plastiche di Enrico Prampolini. In TULLIO CRALI (a cura di), *Sassintesi futuriste. Note alla 1° mostra di Milano*, catalogo della mostra (Galleria Minima, Milano, 18-30 giugno 1961), s.l, s.d.

cattedra presso il liceo scientifico “Vittorio Veneto”<sup>38</sup>. Nello stesso anno si impegnò nella scrittura del manifesto delle Sassintesi in cui affermò: «Colori, forme e materia non nascono per opera dell’artista il quale invece, come un regista, li scopre nei pezzi che cerca e quindi sceglie, riunisce e organizza la propria idea»<sup>39</sup>.

## ***1.2. Gli ultimi anni, dal 1960 al 1995: fra mostre e riconoscimenti***

Nel 1961 la Galleria Minima di Toninelli ospita la prima mostra dedicata alle “Sassintesi”, alla fine dello stesso anno Crali si trasferisce in Egitto poiché gli viene offerto un lavoro come dirigente della scuola d'arte italiana del Cairo (sezione pittura)<sup>40</sup>. Continua a volare in aereo, visita anche gli stati limitrofi all'Egitto e ne apprezza la cultura: i paesaggi brulli e desertici lo ispirano, arricchiscono la sua arte e la sua persona<sup>41</sup>. Acquisite nuove consapevolezze ritorna in Italia, a Milano, nel 1968 per dedicarsi ancora alla ricerca “spaziale” che lo aveva tanto animato<sup>42</sup>. Abbandonate le vertiginose prospettive aeree dei

---

<sup>38</sup> M. Crali, *Biografia di Tullio Crali*, in E. Bruni, S. Papetti (a cura di), *Tullio Crali. Vertigini e Visioni*, catalogo della mostra (Civitanova, Pinacoteca civica Marco Moretti, 2013), ICONA FX, Civitanova, 2013. p. 134.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>41</sup> *Ibidem*

<sup>42</sup> *Ibidem*

quadri degli anni '30 l'artista si avvicina a una pittura più contemplativa<sup>43</sup>: a questi anni risalgono il manifesto dell'arte orbitale e una serie di disegni monocromi intitolato “Le Cosmiche<sup>44</sup>”. Questa nuova riflessione non porterà a risultati eccelsi, di conseguenza già nel decennio successivo Crali ritornerà alle celebri aeropitture<sup>45</sup>. Gli ultimi trent'anni della vita di Crali furono costellati di esposizioni, riconoscimenti e premi: fra questi è indispensabile citare la mostra “Frontiere d'avanguardia” realizzata a Gorizia (la quale riconosce la centralità di Crali nel contesto giuliano) e la retrospettiva a lui dedicata dal Museo d'Arte Moderna e Contemporanea (MART) di Rovereto, realizzata nel 1994<sup>46</sup>. L'artista si spegne a Milano, all'età di novant'anni, il 5 agosto del 2000<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., pp. 87-88. Probabilmente, fu il primo sbarco sulla luna di Neil Armstrong e Buzz Aldrin il 20 luglio 1969 a ispirare Crali e a spingerlo a riflettere sul cosmo. La realizzazione dei disegni facenti parte delle Cosmiche lo impegneranno fino agli anni '70.

<sup>44</sup> *Ibidem*

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> M. Crali, *Biografia di Tullio Crali*, in E. Bruni, S. Papetti (a cura di), *Tullio Crali. Vertigini e Visioni*, catalogo della mostra (Civitanova, Pinacoteca civica Marco Moretti, 2013), ICONA FX, Civitanova 2013. p. 142.

<sup>47</sup> *Ibidem*

## Capitolo 2

### Italia 1920 - 1940, uno spaccato storico sociale

#### 2. *Fra le due grandi guerre: i primi dieci anni, 1920 – 1930*

Al fine di indagare l'aeropittura e in particolare l'esperienza pittorica di Tullio Crali, è necessario soffermarsi sul periodo storico che va dal 1918 al 1940, gli anni della tregua fra le due guerre mondiali. Con particolare riguardo verranno trattate le vicende storiche e artistiche, poiché necessarie per comprendere i presupposti su cui si basò il secondo futurismo di cui parleremo nel capitolo 3. Il primo conflitto mondiale si chiuse l'11 novembre 1918, con l'armistizio firmato dai provvisori delegati del governo tedesco, nella cittadina francese di Rethondes<sup>48</sup>. Soltanto due mesi dopo, il 18 gennaio 1919, nella Reggia di Versailles, si aprì la conferenza che portò a un vero trattato di pace. Il 28 giugno 1919, il *Diktat*, più comunemente conosciuto come trattato di Versailles, fu un'imposizione subita dalla Germania sotto la minaccia dell'occupazione

---

<sup>48</sup>GIOVANNI SABBATUCCI, VITTORIO VIDOTTO, *Il mondo contemporaneo*, Laterza, Bari 2019. p. 32.

militare e del blocco economico<sup>49</sup>. Nel contratto fu introdotta anche una clausola per cui la Germania fu costretta a riconoscersi formalmente responsabile della guerra e dei danni subiti dagli alleati<sup>50</sup>. All'Italia fu riconosciuto il confine con il Brennero, le furono restituite Trieste e l'Istria ma sorsero notevoli controversie con lo stato jugoslavo, il quale rivendicava la Dalmazia e la città di Fiume<sup>51</sup>. In seguito all'occupazione dannunziana di quest'ultima città<sup>52</sup> (iniziata il dodici settembre 1919 e terminata appena un anno dopo), la vicenda si risolse nel 1924, con un trattato il quale stabiliva l'annessione della città di Zara, dell'Istria e della stessa città di Fiume all'Italia, mentre la Dalmazia rimase alla Jugoslavia. Gli Stati che avevano firmato gli accordi presi a Versailles nel 1919 entrarono a far parte della Società delle Nazioni Unite un nuovo organismo istituzionale il quale si impegnava nella salvaguardia della pace e del rispetto dei trattati firmati. Gli stati membri di questo organismo, a garanzia della loro adesione, rinunciavano all'adozione della guerra per adottare sanzioni di tipo economico

---

<sup>49</sup>*Ibidem*. La Germania restituì alla Francia l'Alsazia - Lorena, concesse alla Polonia alcuni territori orientali, in particolare l'Alta Slesia, la Posnanja e un corridoio che doveva assicurarle uno sbocco al mare a Danzica. Venne privata delle colonie in Africa e Oceania per essere spartite tra Francia, Gran Bretagna e Giappone.

<sup>50</sup>ROSARIO VILLARI, *Storia Contemporanea*, III, Laterza, Bari 1982. p. 414. Nel contratto furono imposte anche delle "riparazioni" il cui ammontare fu definito da un' apposita commissione per la somma di centotrentadue miliardi di marchi - oro da pagare in trent'anni.

<sup>51</sup>PHILIPP BLOOM, *La Grande frattura. L'Europa tra le due guerre (1919 - 1938)*, Marsilio, Venezia 2019. p. 18. La conquista di Fiume ad opera del poeta D'Annunzio non era vista di buon grado dal Primo ministro Italiano; la farsa finì il 12 novembre 1920 con l'arrivo delle truppe italiane a Fiume, prima inasprirono l'embargo e poi bombardarono la città. Lo stesso Mussolini, presente in quei giorni, fu ferito da una granata. D'Annunzio scelse di abbandonare la città con una grandiosa processione. Questa impresa rocambolesca, ebbe conseguenze inaspettate: "Quasi senza volerlo aveva inventato un originale vocabolario estetico che nel giro di pochi anni avrebbe assunto un significato nuovo: la messinscena del fascismo."

<sup>52</sup>*Ibidem*.



come strumento di risoluzione dei conflitti<sup>53</sup>. Nonostante i lodevoli presupposti, fallì ben presto: gli Stati Uniti, in particolare il Senato statunitense, rifiutò di ratificare il trattato già nel marzo del 1920, mettendone in luce la precaria stabilità<sup>54</sup>. Di fatto, fu impossibile restaurare i sistemi che erano in vigore nel 1914 e a questo si aggiunse un assetto sociale radicalmente diverso. Il termine del primo conflitto mondiale aveva spinto molti intellettuali a riflettere in modo critico e polemico sull'esperienza passata e sulla situazione della tradizione figurativa di quegli anni<sup>55</sup>. I primi vent'anni del '900 si distinsero per la nascita, in ambito europeo, di numerose avanguardie: movimenti letterari o artistici dall'anima rivoluzionaria<sup>56</sup>. Giulio Carlo Argan dava questa definizione di “avanguardia”:

S'intende, con questo termine, un movimento che investe nell'arte un interesse ideologico e deliberatamente prepara e annuncia un radicale rivolgimento della cultura e del costume,

---

<sup>53</sup>G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo*, Laterza, Bari 2019. p. 35. Per la risoluzione dei contrasti furono previste sanzioni economiche nei confronti degli stati aggressori

<sup>54</sup>*Ivi*, p. 36. Gli stati che fecero parte delle Nazioni Unite erano essenzialmente quelli che uscirono vincitori dal primo conflitto mondiale. Tuttavia, l'esclusione dei paesi sconfitti (Germania e Russia in particolare) si rivelò una scelta negativa poiché proprio in quei territori iniziarono rivoluzioni radicali che misero alla prova gli ordinamenti economici e politici esistenti.

<sup>55</sup>MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2018. p. 119.

<sup>56</sup>*Ibidem*, pp. 53-54. De Micheli propone un confronto fra avanguardia e decadentismo, mettendo in luce come molte esperienze d'avanguardia coincidano con il decadentismo. Quest'ultimo però, non possiede un animo rivoluzionario ma anzi, una forte rassegnazione rispetto ai fatti storici "un'estenuazione spirituale più che un'insorgenza".

negando in blocco tutto il passato e sostituendo alla ricerca metodica un'audace sperimentazione nell'ordine stilistico e tecnico<sup>57</sup>.

Nel panorama italiano, la prima e più significativa avanguardia fu il Futurismo, fondato da Filippo Tommaso Marinetti nel 1909 con la pubblicazione sul quotidiano francese "Le Figaro" del primo manifesto futurista<sup>58</sup>. I futuristi furono animati da un forte vitalismo, si distinsero per l'esaltazione e la rappresentazione delle macchine, della velocità, dell'industria tecnologica e del progresso<sup>59</sup>; furono anarchici, socialisti, nazionalisti o comunisti, tutti riuniti dalla volontà di rivolta contro la società passatista italiana<sup>60</sup>. Per più di trent'anni dal fatidico 1909 il movimento futurista fu l'attore principale del panorama artistico italiano: racchiuse in sé ben due generazioni di artisti che riscosero diverso successo presso la critica. A seguire, il movimento dadaista nato a Zurigo nel 1916, incarnava lo spirito di rivolta e di disgusto scaturito dall'orrore del primo conflitto mondiale<sup>61</sup>. Era, quella dadaista, una vera insurrezione, una critica aspra e sarcastica contro la società nell'attesa di eventi

---

<sup>57</sup>GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte Moderna*, III, Sansoni, Firenze 1988. pp. 377.

<sup>58</sup>CLAUDIA SALARIS, *Storia del futurismo, libri giornali manifesti*, Riuniti, Roma 1985. p. 13.

<sup>59</sup>FABIO BENZI, *Il futurismo*, Federico Motta, Milano 2008. p. 14.

<sup>60</sup>M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2018. pp. 234-235

<sup>61</sup>*Ivi*, p. 152. Tristan Tzara, durante un'intervista ad una radio francese concessa negli anni '50, dichiarò: "Ma verso il 1916-1917, la guerra sembrava che non dovesse più finire. In più, da lontano, sia per me che per i miei amici, essa prendeva delle proporzioni falsate da una prospettiva troppo larga. Di qui il disgusto e la rivolta".

rivoluzionari<sup>62</sup>. *Dada* fu un nome scelto casualmente, le manifestazioni del gruppo furono disordinate, sconcertanti e scandalistiche<sup>63</sup>; ogni azione dadaista era disturbante e aveva lo scopo di mettere in crisi il sistema “ritorcendo contro la società i suoi stessi procedimenti o usando controsenso le cose a cui essa stessa attribuiva un valore<sup>64</sup>”. Anche il Surrealismo, sulle orme del dadaismo, si proclamava estremista e rivoluzionario, tuttavia ciò che lo distingueva dalle altre avanguardie era la volontà di rivelare l'inconscio dell'uomo<sup>65</sup>. In fine, quasi in opposizione alla componente irrazionale, emerse una tendenza nell'architettura moderna ad adottare soluzioni formali razionaliste, la quali cercavano di rispondere alle esigenze della società postbellica<sup>66</sup>. Era necessario ricostruire la società e in qualche modo rispondere a tanto irrazionalismo politico (il quale aveva causato contraddizioni sociali e violenza) con razionalismo critico<sup>67</sup>. Le modernizzazioni che gli stati europei e non stavano vivendo, raramente si configuravano come pacifiche e indolori e anzi,

---

<sup>62</sup>ANTONIO DEL GUERCIO, *Storia dell'arte moderna e contemporanea. Tempi, luoghi, linguaggi*, X, Newton & Compton, Roma 2003. p. 120.

<sup>63</sup>G. C. Argan, *L'arte Moderna*, III, Sansoni, Firenze 1988. p. 433.

<sup>64</sup>*Ivi*, p. 434. Tutto era morto a causa della guerra che non aveva lasciato alcuna speranza ai giovani del tempo. Il dadaismo viene anche descritto da Argan come avanguardia negativa proprio per dimostrare l'impossibilità e la non - volontà di qualsiasi rapporto tra l'arte e la società. Ne consegue che le opere dada risultino prive di senso, imprevedibili e assurde.

<sup>65</sup>*Ivi*, p. 438. La teoria dell'inconscio di André Breton indagava la psiche come mai era stato fatto prima. I surrealisti ebbero il merito di dare un giusto posto e un opportuno rilievo alle componenti irrazionali dell'essere che diventarono il centro delle loro rappresentazioni.

<sup>66</sup>*Ivi*, pp. 324-325. Varie soluzioni formali razionaliste furono adottate in contesti sociali diversi, fra questi: razionalismo formale francese con a capo Le Corbusier, razionalismo ideologico del costruttivismo sovietico, razionalismo formalistico del neo-plastico olandese ecc...

<sup>67</sup>*Ivi*, p. 329.

provocavano conflitti fra classi sociali, nazioni e interessi imperiali<sup>68</sup>. Si sentiva forte la necessità di una rivoluzione non solo nell'arte ma anche nella storia<sup>69</sup>. Insieme alla sperimentazione delle avanguardie, ripensare alla modernità si configurò anche come una restaurazione delle regole classiche: fra il 1919 e il 1925 emerse il bisogno di ritornare a un ordine e una tranquillità ormai perduti<sup>70</sup>. Il “ritorno all'ordine” come movimento culturale di richiamo all’antica e alle nozioni classiche di spazio e tempo, unì artisti da tutta Europa, dando vita a risultati diversi: la restaurazione delle regole della rappresentazione classica furono una riconquista e una riscoperta per molti artisti del tempo<sup>71</sup>. Del resto, ritornare all'ordine significava prediligere l'oggettività razionale alla soggettività irrazionale<sup>72</sup>. La stessa parola “ordine” assunse un forte significato simbolico negli stati in cui vigeva una politica nazionalista<sup>73</sup>. Nel quadro generale

---

<sup>68</sup>PAOLO VIOLA, *Storia Moderna e contemporanea, Il Novecento*, IV, Einaudi, Torino 2000. In particolare, gli stati coinvolti dalle rivoluzioni erano Cina, India, Messico e paesi ai margini del grande sviluppo imperialistico europeo, come la Turchia, la Russia e l'Irlanda. Per certi aspetti anche l'Italia fu coinvolta in rivoluzioni ma con forza minore.

<sup>69</sup>A. Del Guercio, *Storia dell'arte moderna e contemporanea. Tempi, luoghi, linguaggi*, X, Newton & Compton, Roma 2003. p. 80. In questo caso è doverosa una precisazione: Del Guercio descrive la “rivoluzione” in arte non come “un' improvvisa apparizione di forme nuove, di linguaggi rivoluzionari” ma come “un' elaborazione di proposte e soluzioni espressive inedite e radicate e al tempo stesso profondamente radicate in eventi artistici anteriori, vicini o remoti nel tempo e nello spazio”.

<sup>70</sup>ELENA PONTIGGIA, *L'enigmatico classicismo. Il ritorno all'ordine in Europa (1919-1925)*, in ELENA PONTIGGIA, *Il ritorno all'ordine*, LXIV, Ascondita, Milano 2005. p. 125.

<sup>71</sup>*Ivi*, p. 130. La guerra non costituisce la causa di questo “ritorno all'ordine” ma ne provoca una diffusione più celere.

<sup>72</sup>*Ivi*, p. 174.

<sup>73</sup>*Ivi*, p. 127. Fra queste nazioni, Italia, Francia e Spagna spiccano tuttavia sarebbe un errore assimilare la tendenza artistica alla dimensione sociopolitica dei regimi totalitari: è vero che alcuni movimenti nazionalistici approfittano di questa corrente ma il movimento fu ben più ampio e più complesso. Gli artisti che ne fecero parte, quali ad esempio Picasso, Matisse, De Chirico ebbero convinzioni politiche diverse e talora antitetiche. Non è possibile, di conseguenza, collegare la loro arte alle ragioni ideologiche del tempo.

dell'Italia del 1919 la nascita del movimento fascista<sup>74</sup> è da affiancare a quella del partito popolare italiano (Ppi)<sup>75</sup> e del Partito socialista italiano (Psi)<sup>76</sup>. Il periodo denominato "biennio rosso" in Italia, dal 1918 al 1920, risulta di particolare importanza in questo senso: il conflitto e la mancata risolutezza fra le posizioni democratiche, nazionaliste e socialiste causarono una politica instabile e incoerente<sup>77</sup>. Il risultato fu il collasso del sistema politico liberale e la nascita del regime fascista<sup>78</sup>.

In Italia e in Germania, tra l'inizio degli anni venti e l'inizio degli anni trenta, i regimi liberal-democratici furono prima logorati e poi soppressi e sostituiti da regimi di nuovo tipo che, dal prototipo italiano, furono definiti «fascisti», e la cui caratteristica fondamentale può essere individuata nella loro natura di regime reazionari mascherati da rivoluzionario e dal

---

<sup>74</sup>R. Villari, *Storia Contemporanea*, III, Laterza, Bari 1982, p. 469. La nascita del movimento fascista è da far risalire al 23 marzo 1919 a Milano, dallo stesso Benito Mussolini il quale lo nominò "i fasci di combattimento". Schierato a sinistra, sosteneva riforme audaci e ostentava eccesso di nazionalismo e feroce avversione nei confronti dei socialisti. Diventerà partito solo nel 1921.

<sup>75</sup>*Ivi*, p. 467. Il Ppi era strettamente legato alla chiesa e alle sue strutture organizzative, si ispirava apertamente alla dottrina sociale cattolica ma si dichiarava non confessionale.

<sup>76</sup>*Ibidem* p. 468. Il Psi era diviso fra riformisti e massimalisti. I primi aspiravano a sollecitare la borghesia sulla via delle riforme e di una graduale rivoluzione, i secondi mancavano di un concreto programma politico e la loro attività agitaria appariva fine a se stessa (altri gruppi si formarono staccandosi dal Psi, fra questi ricordiamo quello di Antonio Gramsci di Torino e di Amadeo Brodiga di Napoli). In entrambi i casi erano schierati su posizioni rivoluzionarie che causarono la radicalizzazione del movimento ma anche la preclusione di ogni collaborazione con le forze democratiche - borghesi, spaventate dalla minaccia della dittatura proletaria.

<sup>77</sup>MASSIMO SALVADORI, *Storia d'Italia. Il cammino tormentato di una nazione. 1861-2016*, Einaudi, Torino 2018. p. 144 sgg.

<sup>78</sup>*Ibidem*.

permanere in loro della struttura sociale preesistente, cui fu sovrapposta una struttura autoritaria di nuovo tipo<sup>79</sup>.

Il presidente del consiglio Vittorio Emanuele Orlando (1860 – 1952) cercò di operare una difficilissima ricostruzione dello stato italiano dopo il primo conflitto mondiale, il quale era «profondamente deluso dai trattati di pace»<sup>80</sup> malgrado la vittoria. La generale disgregazione politica favorì la rapida ascesa del fascismo: nell'ottobre 1922, Mussolini affiancato dalle camicie nere entrava e occupava Roma senza incontrare alcuna resistenza da parte della forza pubblica; il Duce ricevuto dal re istituì per la sera stessa un nuovo ministero. Seguirono nel novembre del 1926 le leggi fascistissime<sup>81</sup> e nel febbraio del 1929 i patti lateranensi<sup>82</sup>. La “vittoria mutilata” da una parte e il fascismo clericale e borghese dall'altra non fecero altro che alimentare la voglia di rinnovamento e rivoluzione del popolo italiano. A peggiorare il precario equilibrio della politica italiana, nel 1929 avvenne il crollo della borsa di New York che portò a una

---

<sup>79</sup> FRANCO GAETA, *Democrazie e totalitarismi dalla prima alla seconda guerra mondiale 1918-1945*, Mulino, Bologna 1989. p. 234.

<sup>80</sup>P. Viola, *Storia Moderna e contemporanea. Il Novecento*, IV, Einaudi, Torino 2000. p. 59. Pochi giorni dopo l'armistizio, in parlamento il presidente Orlando pronunciò un importante e drammatico discorso dove affermò che la guerra era stata secondo lui "la più grande rivoluzione politico-sociale che la storia ricordi, superando la stessa rivoluzione Francese".

<sup>81</sup>G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo*, Laterza, Bari 2019. p. 305. p. 83. Con "leggi fascistissime" si indicano le misure repressive attuate dal regime fascista che cancellarono le ultime tracce di vita democratica dello stato Italiano. Fra queste ricordiamo l'istituzione della pena di morte per i colpevoli di reati "contro la sicurezza dello stato".

<sup>82</sup>*Ivi*, pp. 140-141. Con "patti lateranensi" si indicano gli accordi i quali avevano l'obiettivo di regolare i rapporti fra stato e chiesa.

riduzione della produzione mondiale dei manufatti del 30% e quella di materie prime del 26%<sup>83</sup>:

Conseguenza di una situazione in cui nessuno voleva comprare o investire fu un calo rovinoso della produzione industriale che minacciava di trascinare con sé il sistema bancario e di esporre i governi a un disastro finanziario<sup>84</sup>.

L'ordine internazionale (e di conseguenza anche quello italiano) degli anni venti, fortemente messo in crisi dal conflitto mondiale da poco concluso e dalla crisi economica appena avviata, si rivela ancora una volta molto fragile, precario<sup>85</sup>. La soluzione che si rivelò più efficace per far fronte alla crisi fu la riorganizzazione dei mercati interni e l'intervento sempre più massiccio degli Stati nell'economia di ogni singolo paese.

## ***2.1. Fascismo e propaganda, dal 1930 al 1940***

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>84</sup>RICHARD J.OVERY, *Crisi tra le due guerre mondiali 1919-1939*, Il Mulino, Bologna 1998. p. 74.

<sup>85</sup>*Ivi*, p. 116.

Con l'inizio degli anni trenta del novecento la democrazia subì una grave crisi: gran parte della popolazione si era convinta che le istituzioni democratiche fossero troppo deboli e inefficienti per tutelare il benessere dei cittadini<sup>86</sup>. In questo periodo conobbero la loro fortuna i regimi totalitari di destra in Europa e il comunismo di stampo sovietico in Russia<sup>87</sup>. Soprattutto i regimi totalitari di destra conobbero negli anni trenta maggiore sviluppo. La Germania del 1930 fu completamente soggiogata dalla forza nazista di Hitler, la quale raccoglieva consensi ponendosi come unico in grado di mantenere un *"governo veramente nazionale"*<sup>88</sup>. Con le elezioni del 1933, Hitler divenne cancelliere e diede il via alla dittatura nazionalista, nello stesso anno uscì dalla società delle nazioni unite<sup>89</sup>. Nel 1935, appena due anni dopo, Hitler ripudiò anche il trattato di Versailles e istituì le leggi di Norimberga contro gli ebrei tedeschi. Un susseguirsi di eventi così incalzanti non si verificò in Italia, dove Mussolini impiegò ben più tempo a guadagnare il potere politico. Gli anni trenta del '900 in Italia furono segnati da due eventi fondamentali: nel 1935 iniziò la conquista dell'Etiopia<sup>90</sup> mentre nel 1936 venne firmato l'asse Roma-Berlino che avvicinò definitivamente Mussolini a Hitler<sup>91</sup>.

---

<sup>86</sup>G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo*, Laterza, Bari 2019. p. 325.

<sup>87</sup>*Ibidem*.

<sup>88</sup>*Ibidem*, p. 117. Lo scopo del partito era riarmare il paese tedesco in barba ai trattati sottoscritti a Versailles. Nelle elezioni del 1930 i deputati del partito nazista presero ben 107 poltrone, diventando formalmente il secondo partito della nazione.

<sup>89</sup>R. J. Oliver, *Crisi tra le due guerre mondiali 1919-1939*, il Mulino, Bologna 1998. p. 154.

<sup>90</sup>*Ivi*, p. 152. La conquista dell'Etiopia durò per più di sette mesi, fu completata il 5 maggio 1936 quando le truppe entrarono ad Addis Abeba. Da un punto di vista economico per l'Italia lo stato Etiope rappresentò una grande peso, essendo povero sia di risorse naturali che poco



Se in qualche modo il fascismo si avvicinò al totalitarismo, questo avvenne soprattutto sul piano della concentrazione del potere nello Stato e nel tentativo di politicizzare completamente la società civile<sup>92</sup>.

Anche se il fascismo non ebbe mai una dottrina ben definita, esso attraeva l'interesse degli strati sociali intermedi, dei giovani in cerca di avventura, di coloro che erano spaventati dall'alternativa comunista e di alcuni intellettuali. La politicizzazione della società civile fu l'elemento chiave che il fascismo attuò per poter concentrare il potere nelle proprie mani: si fece promotore di una vera "rivoluzione culturale" che si avvale di tutti i mezzi di comunicazione di massa a disposizione del regime<sup>93</sup>. Cinematografia, stampa, editoria, radio e furono a più riprese sfruttate per indottrinare su temi politici cari al regime<sup>94</sup>. La funzionalità del cinema fu fin da subito evidente, il cinema attirava tantissimi spettatori: finanziare i film per poter intervenire sul loro contenuto ideologico si rivelò essere la mossa più che vincente. L'istituto Luce (L'unione cinematografica educativa), divenne ente statale nel 1925, produsse

---

adatto all'insediamento agricolo. La campagna coloniale fu motivo di grande celebrazione del regime: da questo entusiasmo nacque l'idea di riavvicinarsi alla Germania nazista di Hitler con lo scopo di allargare l'area di influenza italiana.

<sup>91</sup>*Ivi*, p. 153. Mussolini sottoscrisse l'asse Roma – Berlino poiché considerava l'appoggio alla Germania come uno strumento che consentisse all'Italia di ottenere ulteriore vantaggio in campo coloniale. Il Duce non riuscì a realizzare i propri programmi perché l'aggressività della Germania nazista crebbe a dismisura in pochi anni e culminò nel "patto d'acciaio" sottoscritto nel 1939.

<sup>92</sup> UGLIELMO SALOTTI, *Breve storia del fascismo*, Bompiani, s.d. 2021. p. 245.

<sup>93</sup>*Ivi*, p. 247.

<sup>94</sup>*Ivi*, p. 248.

documentari di istruzione e propaganda politica da proiettarsi obbligatoriamente in tutte le sale cinematografiche<sup>95</sup>. In occasione della posa della prima pietra per la costruzione della nuova sede dell'Istituto, nel 1937, venne esposta pubblicamente un'immagine di Mussolini con una macchina da presa, sui soggetti troneggiava la frase "La cinematografia è l'arma più potente"<sup>96</sup>. Per la stampa, il destino non fu poi tanto diverso: i grandi quotidiani liberali, come ad esempio "La Stampa" e "Corriere della sera", mutarono direzione e indirizzo politico già a metà degli anni venti. Possiamo concludere che la fascistizzazione dei quotidiani era già completa all'inizio degli anni trenta; un altro mezzo attraverso il quale la propaganda fascista era sparsa fu la radio, diffusasi in Italia fra il 1924 e il 1927, divenne lo strumento più utilizzato dal regime solo negli anni trenta, periodo in cui fu istituito l' EIAR (Ente italiano audizioni radiofoniche)<sup>97</sup>. I giornali radio in particolare si rivelarono essere uno strumento fondamentale: condotti da *speaker* carismatici raccontavano i fatti di cronaca di interesse nazionale, di sport e di intrattenimento per le famiglie<sup>98</sup>. La voce del duce e le sue imprese giungevano attraverso la radio anche nelle campagne rurali, luoghi in cui difficilmente sarebbe arrivato il fascismo senza l'aiuto della radio<sup>99</sup>. Per quanto riguarda il mondo degli intellettuali, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il regime adottò una rigida politica repressiva nei confronti

---

<sup>95</sup>FRANCESCA TACCHI, *Fascismo*, Giunti, Milano 2019. pp. 86-87.

<sup>96</sup>*Ibidem*

<sup>97</sup>*Ivi*, p. 88.

<sup>98</sup>*Ibidem*.

<sup>99</sup>*Ibidem*.

del ceto medio e basso mentre per gli intellettuali di ceto superiore venne lasciato un margine di espressione più ampio<sup>100</sup>: ad essi era proibito, attraverso un tacito patto, di manifestare in chiave politica il proprio dissenso<sup>101</sup> ma era vivo in molti di loro un pensiero autonomo<sup>102</sup>. Moltissimi intellettuali aderirono al fascismo con entusiasmo, altri si sottomisero per paura, altri invece passivamente accettarono la sottomissione per non perdere i benefici del proprio ruolo<sup>103</sup>. Fra il 1925 e il 1943 il prodotto culturale degli intellettuali divenne strumento di manipolazione politica<sup>104</sup> o per meglio dire, il fascismo selezionò e reinterpretò la cultura liberale italiana per perseguire i propri fini<sup>105</sup>. La riorganizzazione dello stato e la creazione di un mito alla quale i cittadini potessero fare riferimento furono componenti essenziali per la politica di massa fascista<sup>106</sup>. A questo proposito, tornò utile anche il mito della Roma antica, come modello da eguagliare e da superare: grazie all'imperatore mussoliniano, l'Italia avrebbe dovuto incamminarsi verso il proprio destino glorioso e

---

<sup>100</sup>M. Salvadori, *Storia d'Italia. Il cammino tormentato di una nazione, 1861-2016*, Einaudi, Torino 2018, p. 242 -243.

<sup>101</sup>*Ibidem*. Gli esempi concreti non mancano: Benedetto Croce e Luigi Einaudi poterono pubblicare per le case editrici Laterza e Einaudi i propri scritti nonostante fossero esponenti del pensiero liberale, al leader comunista Antonio Gramsci fu concesso di disporre di un ricco materiale bibliografico e di scrivere i celebri “quaderni dal carcere” poi pubblicati nel 1948. Concessioni di questo tipo non erano neanche lontanamente immaginabili in Germania o nell'Unione Sovietica degli stessi anni.

<sup>102</sup>F. Tacchi, *Fascismo*, Giunti, s.l. 2019. p. 74. Molteplici sono le prospettive con cui è stato studiato il rapporto fra fascismo e cultura. Eugenio Garin riprese il concetto di “nicodemismo” per qualificare l’atteggiamento di alcuni intellettuali italiani che tendevano a dissimulare la loro adesione al fascismo.

<sup>103</sup>SIMONA COLARIZI, *Storia del novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, Rizzoli, Milano 2011. p. 234.

<sup>104</sup>LUISA MANGONI, *La cultura e il fascismo: una relazione del 1975*, in *Studi Storici*, vol. 56, n. 3, Fondazione Istituto Gramsci, 2015. pp. 723 sgg.

<sup>105</sup>*Ivi*, p. 731.

<sup>106</sup>EMILIO GENTILE, *Fascismo, storia e interpretazioni*, Laterza, Roma 2005. p. 165.

imperiale<sup>107</sup>. Proprio per lasciare un segno tangibile nella società della grandezza dello Stato fascista, vennero edificati monumenti, realizzati progetti architettonici e urbanistici: fra tutti, il più esemplare fu l' E.U.R. un complesso architettonico e urbanistico che avrebbe dovuto ospitare l'esposizione universale di Roma nel 1942<sup>108</sup>. L'architettura fascista era concepita come “architettura della durata<sup>109</sup>” poiché doveva materializzarne, attraverso monumenti dalle dimensioni imponenti, il mito fascista. Non ci dobbiamo stupire allora, quando Emilio Gentile (storico e accademico italiano) crea e utilizza la definizione “fascismo di pietra” per indicare tutte le strutture modificate, distrutte, costruite o ricostruite da Mussolini<sup>110</sup> durante gli anni del suo governo. Il linguaggio architettonico prediletto era quello razionalista, basato su volumetrie geometriche semplici e di facile riproducibilità in linea con le tendenze moderne europee<sup>111</sup>. L'immagine del duce divenne in poco tempo topos iconografico: fu scolpita sulla pietra come i busti degli imperatori romani, oppure raffigurata su tele che combinavano il genere del ritratto con quello storico ma soprattutto fu immortalata su fotografie o fotomontaggi dall'estrema efficacia visiva<sup>112</sup>. D'altro canto, la velocità con cui si susseguirono importanti eventi di politica estera

---

<sup>107</sup>JOHANN CHAPOUTOT, *Controllare e distruggere. Fascismo, nazismo e regimi autoritari in Europa (1918-1945)*, Einaudi, Torino 2015. p. 173.

<sup>108</sup>E. Gentile, *Fascismo, storia e interpretazioni*, Laterza, Roma 2005. p. 244. L'edificazione dell' E.U.R. Non fu completata in tempi brevi a causa dell'inizio del secondo conflitto mondiale. Il progetto del complesso fu ampliato e modificato, poi portato a termine negli anni cinquanta.

<sup>109</sup>*Ibidem*, in A. Pagliarino, *Architettura*, in Pnf, Dizionario di Politica, Roma 1940.

<sup>110</sup>*Ibidem*.

<sup>111</sup>SILVIA BIGNAMI, PAOLO RUSCONI, *Le arti e il fascismo. Italia anni trenta*, Giunti, Milano 2014. p. 22.

<sup>112</sup>*Ivi*, pp. 9 sgg.

costrinse Mussolini a una “accelerazione totalitaria”<sup>113</sup> e di conseguenza ad abbandonare la smania di grandezza. Con lo scopo di allinearsi alle politiche tedesche, nel dicembre dell'anno 1937, l'Italia abbandonò la Società delle nazioni e poi, nel 1938, adottò le leggi antiebraiche. L'intensificazione del processo totalitario fu ben accolta dai sostenitori del Pnf che con entusiasmo celebravano la guerra e auspicavano la ripresa della rivoluzione fascista<sup>114</sup>. Mussolini «ormai prigioniero del proprio mito di duce infallibile (...) e incalzato dal prepotente dinamismo della Germania nazista<sup>115</sup>» sottoscrisse il patto d'acciaio nel maggio del 1939, legando il destino dello stato italiano alle sorti dell'impero nazista. Il 1° settembre 1939 le truppe di Hitler varcarono il confine della Polonia dando inizio alla seconda guerra mondiale, soltanto due giorni dopo anche Inghilterra e Francia dichiararono guerra alla Germania<sup>116</sup>. L'entrata in guerra dell'Italia avvenne l'anno successivo, il 10 giugno 1940<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup>E. Gentile, *Fascismo, storia e interpretazioni*, Laterza, Roma 2005. pp. 38-39.

<sup>114</sup>*Ivi*, p. 39

<sup>115</sup>E. Gentile, *Fascismo, storia e interpretazioni*, Laterza, Roma 2005. p. 42.

<sup>116</sup>R. Villari, *Storia Contemporanea*, III, Laterza, Bari 1982. p. 509.

<sup>117</sup>*Ivi*, p. 517.

## Capitolo 3

### Il secondo futurismo e l'aeropittura

#### 3. *Il secondo futurismo*

Definire i limiti cronologici del movimento futurista potrebbe, a primo impatto, sembrare una cosa semplice: mentre l'inizio del movimento è comunemente fissato al 1909, anno in cui F. T. Marinetti pubblicò sulle pagine di *Le Figaro* il primo manifesto futurista, su una fine del movimento si è a lungo dibattuto. Per molto tempo si è considerato il 1916 l'anno della conclusione del movimento: con la morte di Umberto Boccioni, quella di Antonio Sant'Elia e l'allontanamento dalla poetica futurista di Carlo Carrà sembrava che il panorama dell'avanguardia italiana fosse ormai giunto al termine. Allora perché parlare di un "secondo futurismo" se il movimento si era ormai esaurito? Per capirlo bisogna fare un passo indietro e riprendere le parole di Enrico Crispolti che per primo, nel 1958, pose attenzione sulla seconda generazione futurista:

Era tuttavia importante parlare di un secondo futurismo per indicare l'esistenza (allora sconosciuta) di una ricerca futurista ben di là da quel fatidico 1916 [...]. Una tale barriera cronologica è stata inevitabilmente superata quando ci si è cominciati ad accorgere della portata della personalità, altrettanto capitale, di Balla in una posizione alternativa a quella boccioniana, e della vitalità di Depero e di Prampolini già da metà degli anni Dieci, e quando

gli interessi critici storiografici nel movimento futurista si sono spinti a esplorare altri aspetti di creatività (dal paroliberoismo al teatro)" <sup>118</sup>.

In sintesi, sembrava esservi un'altra pagina di storia tutta da scrivere per i futuristi. Dunque, se tutti concordarono sul complesso e profondo valore del Futurismo, questa definizione di Crispolti non fu subito ben accolta, venne infatti ripreso non solo da altri critici d'arte ma anche dagli stessi futuristi attivi nel 1958. Questi ultimi sostenevano il valore del futurismo come movimento unito e coeso, refrattario a una suddivisione in generazioni per giunta dalle caratteristiche artistiche diverse. Altri critici non ritennero nemmeno necessario soffermarsi sulla seconda generazione futurista, poiché molto più modesta e insignificante rispetto alla efficace comunicazione del primo futurismo. In ogni caso, rimane innegabile la necessità di approfondire le sorti del movimento, il quale sicuramente subì una battuta d'arresto con l'avvento del primo conflitto mondiale ma non esaurì la sua forza rivoluzionaria. Per iniziare a parlare di secondo futurismo ci possono tornare utili dei dati puramente cronologici che ci permettono di comprendere quale fu il periodo di maggiore influenza del movimento. La prima generazione futurista fu composta da artisti che erano più o meno coetanei: Carrà era nato nel 1881, Boccioni nel 1882, Severini nel 1883, Russolo nel 1886, Soffici nel 1879 e in fine Sirioni nel 1885 come loro erano

---

<sup>118</sup>ENRICO CRISPOLTI, *Il secondo futurismo*, in ESTER COEN, *Futurismo*, in "Arte Dossier", n° 2, gennaio 1980, p. 48.

tutti nati prima del 1890<sup>119</sup>. Possiamo indicativamente considerare quest'ultimo anno come limite che divide la prima dalla seconda generazione. I futuristi di seconda generazione, nacquero tutti dopo il 1890: fra loro ricordiamo Depero nato nel 1892, Prampolini nel 1894, Fillia nel 1904 e in fine il nostro Crali nel 1910<sup>120</sup>, l'ultimo e il più longevo futurista di seconda generazione. Questa nozione cronologica rivela un profondo significato culturale: i futuristi di seconda generazione crebbero e maturarono una coscienza artistica in un orizzonte socioculturale completamente diverso rispetto ai futuristi di prima generazione<sup>121</sup>. A questo bisogna aggiungere un altro fatto di estrema importanza, nel 1915 fu pubblicato il manifesto "Ricostruzione futurista dell'universo" firmato da Balla e Depero, un documento di fondamentale importanza per comprendere la seconda generazione<sup>122</sup>. All'inizio del manifesto, Balla e Depero annunciavano la volontà di ricostruire l'universo attraverso la "fusione totale" dei vari ambiti di competenza del Futurismo di cui, fino a quel momento, si era fatta esperienza<sup>123</sup>. Creare una sintesi di tali ambiti e superarla per ottenere qualcosa di nuovo significava soprattutto non avere più anacronistiche pretese di fedeltà verso il primo futurismo. Giungere a un'autonoma elaborazione dell'opera d'arte non fu un semplice passaggio, per

---

<sup>119</sup> GUIDO BARTORELLI, *numeri innamorati, Sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Testo & Immagine, Torino 2001. p.9.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> E. Crispolti, *Il secondo futurismo*, in E. Coen, *Futurismo*, in "Arte Dossier", n°2, gennaio 1980. p. 50.

<sup>123</sup>G. Bartorelli, *Numeri innamorati, Sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Testo & Immagine, Torino 2001. p. 18.



fare un “salto qualitativo di consapevolezza”<sup>124</sup> e per apprezzarne i risultati si dovette attendere la fine della guerra<sup>125</sup>. Depero e Balla scelsero di chiamare "complesso plastico" il prodotto dell'esperienza artistica<sup>126</sup>: esso era un'elaborazione teorica e operativa dell'opera d'arte che costituì la base della ricerca pittorica e plastica futurista almeno fino alla seconda metà degli anni Venti<sup>127</sup>. Fabio Benzi, partendo dalla lettura del manifesto “Ricostruzione futurista dell'universo”, così descrive la creazione del complesso plastico:

Balla cominciò con lo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forza essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico della tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con filo di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico<sup>128</sup>.

Per ricostruire era necessario creare qualcosa di radicalmente nuovo ma i polimaterici complessi plastici furono solo una piccola parte di questa radicale ricostruzione. Gli ambiti di ricerca del secondo futurismo furono molteplici e disparati: architettura, urbanistica, natura, allestimenti espositivi, fotografia, cinema, moda e arredamento e tanti altri ancora<sup>129</sup>. Dobbiamo anche considerare

---

<sup>124</sup>*Ibidem.*

<sup>125</sup>*Ibidem.*

<sup>126</sup>E. Crispolti, *Il secondo futurismo*, in E. Coen, *Futurismo*, in “Arte Dossier”, n°2, gennaio 1980. p. 50.

<sup>127</sup> *Ibidem.*

<sup>128</sup>FABIO BENZI, *Il Futurismo*, Federico Motta, Milano 2008. p. 362.

<sup>129</sup>E. Crispolti, *Il secondo futurismo*, in E. Coen, *Futurismo*, in “Arte Dossier”, n°2, gennaio

che il manifesto fu pubblicato nel 1915, anno in cui era in corso la Prima guerra mondiale. I futuristi premevano compatti sul versante interventista, fiduciosi del fatto che la guerra fosse “sola igiene del mondo”. La realtà crudele e la delusione della sconfitta mutarono radicalmente i loro animi vivaci: negli anni Venti il termine “ricostruzione” assunse, a causa delle circostanze, un significato nuovo e soprattutto terribilmente concreto<sup>130</sup>. Finita la guerra diventava necessario concentrarsi su altro senza perdersi troppo d’animo: c’era appunto da ricostruire. Era necessario, in primo luogo, riprendere le fila del futurismo degli anni Dieci e poi dialogare con le nuove avanguardie emerse sul panorama europeo<sup>131</sup>. Si è soliti dividere in due fasi fondamentali la problematica della ricerca pittorica plastica del secondo futurismo<sup>132</sup>; una prima fase, dal 1920 al 1928, fu segnata dalla pubblicazione del manifesto dell’arte meccanica del 1922, firmato da Prampolini, Pannaggi e Paladini<sup>133</sup>. Prevalsero in questo primo momento soggetti meccanici o immagini di paesaggi schematizzati di definizione geometrica<sup>134</sup>. Una seconda ed ultima fase, dal 1928 fino alla 1944, fu caratterizzata da formulazione più affini alla “neo-

---

1980. p. 50.

<sup>130</sup>G. Bartorelli, *Numeri innamorati, Sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Testo & Immagine, Torino 2001. p. 23.

<sup>131</sup>Ivi, p. 14.

<sup>132</sup>E. Crispolti, *Storia e critica...* op. cit., p. 37.

<sup>133</sup>*Ibidem*.

<sup>134</sup>*Ibidem*. In questa prima fase, ad emergere sono soprattutto Balla e Severini i quali dialogano e riprendono la cultura purista del postcubismo europeo. Prampolini al contrario prediligerà soggetti umani o paesaggi di grande intensità, realizzati negli anni coevi alla pubblicazione del manifesto dell’arte meccanica e per questo influenzati da esso.

metafisica” e al surrealismo<sup>135</sup>. In questo periodo emerse interesse nei confronti di un nuovo tipo di prospettive sollecitate dallo sviluppo dei veicoli aerei<sup>136</sup>. La nuova tematica dell’ “aeropittura” affascinò gli animi futuristi per più di un decennio. In un primo momento Prampolini diede una flessione spirituale e cosmica al tema, si fece promotore del “totale superamento dei confini della realtà terrestre”<sup>137</sup> e superò le ideologie meccaniche che avevano animato la ricerca futurista a inizio degli anni Venti<sup>138</sup>. Successivamente il tema fu declinato anche in senso strettamente realista e figurativo da Tato, Di Bosso, Crali e altri ancora i quali documentano il dinamismo degli aerei, spinti in acrobatiche evoluzioni, con una pittura strettamente illustrativa<sup>139</sup>.

Per concludere, mi sembra opportuno approfondire altre considerazioni, fatte da Enrico Crispolti, riguardanti le condizioni che permisero al secondo futurismo di attecchire alla società contemporanea<sup>140</sup>. In primo luogo dobbiamo considerare che già negli anni Trenta (in minima parte anche negli anni Venti) si era affievolita quella carica polemico - rivoluzionaria che tanto aveva animato il movimento agli albori. Le ragioni di questo affievolirsi furono disparate, in parte da attribuire semplicemente allo scorrere del tempo, in parte alla nuova

---

<sup>135</sup>E. Crispolti (a cura di), *Futurismo 1909-1944: arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra (Roma, palazzo delle esposizioni 7 luglio – 22 ottobre 2001), Mazzotta, Milano 2001. p. 319.

<sup>136</sup>*Ibidem*

<sup>137</sup>*Ibidem* p. 293. in Prampolini, *Aeropittura e superamento terrestre*, in *Mostra futurista di aeropittura e scenografia*, catalogo della mostra (Milano, galleria Pesaro, ottobre novembre 1931), Bestetti e Tumminelli, s.l., s.d., p. 13.

<sup>138</sup>E. Crispolti, *Storia e critica...* op. cit., p. 38.

<sup>139</sup>*Ivi* p. 37.

<sup>140</sup>E. Crispolti, *Il secondo futurismo*, in E. Coen, *Futurismo*, in “Arte Dossier”, n°2, gennaio 1980. p. 51.

situazione politica italiana e in parte al nuovo assetto socio – culturale europeo<sup>141</sup>. D'altro canto, il fascismo, esercitando il proprio controllo sulla società, relegò l'azione rivoluzionaria futurista al solo esercizio artistico non permettendogli di realizzare totalmente la propria volontà rivoluzionaria. Non dobbiamo stupirci dei risvolti che ebbe tale situazione: alcuni futuristi aderirono al partito e solo una volta entrati a farne parte ebbero la possibilità di “realizzarsi” nei limiti da esso imposti. Come se non bastasse il passaggio fra società preindustriale a società industriale costrinse gli artisti del movimento a un nuovo sforzo creativo, al fine di reinterpretare l'elemento principale dell'industria: la macchina. A quel punto poco importava che l'inventiva e la capacità polemica del primo futurismo fossero ormai esaurite, bisognava seguire il progresso meccanico - tecnologico e (se possibile) rimanere al suo passo. Nello sforzo di adeguarsi al nuovo linguaggio della società industriale, fatto di beni di consumo e di sviluppo tecnologico, tutto ciò che nel manifesto del 1909 sembrava un'utopia, appena vent'anni dopo diventò realtà<sup>142</sup>.

### ***3.1. L'aeropittura: storia e manifesto***

La storia dell'aviazione, lunga e complessa, non può essere qui riassunta, tuttavia, un evento che la riguarda cambiò le sorti del novecento. I fratelli

---

<sup>141</sup> *Ibidem.*

<sup>142</sup> *Ibidem.*

Wright nel 1903, riuscirono nell'impresa di costruire il primo velivolo a motore della storia: il primo volo controllato, sostenuto e prolungato durò 59 secondi e coprì la lunghezza di 260 metri<sup>143</sup>. Appare inutile ai fini della nostra ricerca, raccontare nei minimi dettagli come, nell'arco di appena quindici anni l'uomo sviluppò la macchina aerea fino a farla diventare un mezzo in uso per la guerra. Tuttavia, la velocità di sviluppo della macchina dell'aero ci fa ben capire perché, agli occhi dei futuristi italiani, questo mezzo fosse uno dei simboli più esemplari del progresso. La storia che lega il futurismo e gli aeroplani è in realtà lunga: fin da subito Marinetti espresse il proprio interesse vero l'aviazione; vale la pena, in questo caso, citare i primi versi di "L'aeroplano del papa" (scritto nel 1914 dal capo del movimento stesso) per capire quale fosse il ruolo riservato all'aero in quegli anni<sup>144</sup>:

Orrore del tetro cubo della mia camera

da sei lati chiusa come una bara!

Orrore della terra, vischio sinistro alle mie zampe d'uccello!

Oh! salire! Salire ... fuggire in alto e lontano!

Il romanzo profetico in versi liberi narra dell'impresa fantastica del capo del

---

<sup>143</sup> FEDERICA PRIANI, *Dalla "conquista dell'aria" alla "nostalgia terrestre". Esempi di aeropittura nella collezione della Galleria Comunale di Arte Moderna*, in MARIA ELISA TITTONI, MARIA CATALANO, FEDERICA PIRANI, CINZIA VIRNO (a cura di), *Percorsi del novecento romano dalla galleria comunale d'arte moderna*, catalogo della mostra (Roma, musei di Villa Torlonia, 2010) Gangemi, Roma 2010. p. 52.

<sup>144</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *L'aeroplano del papa: Romanzo profetico in versi liberi*, Liberlibri, 2007 Macerata.

movimento futurista che su un biplano, giunto a San Pietro, con un rampino aggancia il pontefice (nel frattempo affacciatosi dal balcone della piazza) per portarlo via con sé, scomparendo all'orizzonte. Nei versi di Marinetti l'aeroplano diviene un mezzo veloce, capace di liberare dalle cupe mura della casa e dalla pesantezza della terra, una macchina che apre una via di fuga dalla realtà quotidiana tanto opprimente. Al tempo l'Europa era ad un passo dalla Prima guerra mondiale e i futuristi non sentivano di certo il bisogno di fuggire, anzi sognavano di intervenire nel conflitto, forti delle nuove macchine da guerra che incombevano dal cielo. I quotidiani pubblicavano sempre più spesso fotografie aeree dove per la prima volta la prospettiva era perpendicolare al paesaggio, il quale veniva irrimediabilmente appiatto<sup>145</sup>. L'inedita visione del panorama dall'alto non era più qualcosa di strettamente riservato allo sguardo del pilota ma era divenuta un'immagine di dominio pubblico. Potrebbe sembrare ridicolo un così piccolo particolare, tuttavia l'influenza che ebbero queste foto agli occhi dei pittori furono inaspettate: Achille Lega nel 1917 realizzò l'opera "Vibrazioni atmosferiche e rumori di un aeroplano" rivendicata oggi come la prima opera aerofuturista<sup>146</sup>. La costruzione di un immaginario legato al mondo dell'aviazione pose le basi proprio su queste vicende storiche, tuttavia per la pubblicazione di un manifesto di aeropittura futurista si dovette aspettare molto. Nel 1919 Fedele Azari pubblicò "Il teatro aereo futurista" alla

---

<sup>145</sup> GIOVANNI LISTA, *Gli anni trenta: l'aeropittura*, in GIOVANNI LISTA, ADA MASOERO, *Futurismo 1909-2009: velocità+arte+azione*, Skira, 2009, p. 237.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

quale seguì un discreto successo fra diversi pittori che, anche se occasionalmente, introdussero il tema del volo nei propri dipinti: fra questi si annoverano Mario Sironi, Giacomo Balla e Enrico Prampolini. Nel 1928 Tato dipinse un trittico legato alle sensazioni del volo e nello stesso anno, due opere che indagano il dinamismo aereo vennero realizzate da Antonio Morasco e Vittorio Corona, entrambe esposte alla XVI Biennale di Venezia del 1928 <sup>147</sup>. Al termine degli anni Venti sembrava che, in qualche modo, il mondo dell'aviazione e delle prospettive aeree fosse stato già indagato a sufficienza e di questo c'erano delle prove concrete: si era già sviluppata un'aerodanza, un aeroteatro, poi un'aeroletteratura e persino un'aeroposta. Possiamo quindi dire che, prima del manifesto dell'aeropittura ufficiale, c'era una aeropittura *ante litteram* la quale riscosse non poco successo, basata sulla pura osservazione dello sviluppo del fenomeno dell'aviazione. Solo nel 1929, con la pubblicazione di "Il primo dizionario aereo" ad opera di Marinetti le vicende assumono una forma inaspettata<sup>148</sup>. Un primo manifesto di aeropittura futurista intitolato "Aeropittura e Aaeroscultura (Manifesto tecnico futurista)" fu realizzato da Stanislao (detto Mino) Somenzi<sup>149</sup>, giornalista e scrittore, al quale solo in tempi

---

<sup>147</sup> *Ivi*, pp. 237-238.

<sup>148</sup> *Ibidem*. La pubblicazione del dizionario aereo si rese necessaria poiché la terminologia dell'aeronautica italiana faceva riferimento a termini arcaici, vecchi e obsoleti secondo Marinetti.

<sup>149</sup> MASSIMO DURANTI, *Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in E. Crispolti (a cura di), *Futurismo 1909-1944: arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra (Roma, palazzo delle esposizioni 7 luglio – 22 ottobre 2001), Mazzotta, Milano 2001. Il manifesto è stato recentemente rinvenuto da Massimo Duranti presso l'Archivio del '900 del MART di Rovereto, inserito fra i documenti del

recenti si è attribuita la paternità della definizione e dei contenuti dell'aeropittura. Infatti, il manifesto di Somenzi non fu mai né ufficializzato né pubblicato poiché vennero predilette altre versioni (una data 1929 e l'altra 1931) scritte e sottoscritte da Marinetti. In entrambe le versioni marinettiane del manifesto, Somanzi non venne nemmeno citato. Tale vicenda creò molto attrito fra il giornalista e il capo del movimento anche se, per pura abnegazione verso il movimento e il suo capo, Somenzi non pubblicò mai ufficialmente la propria primissima versione del manifesto. Lungi da me approfondire ulteriormente le vicende private dietro questa diatriba sarà invece opportuno far emergere le differenze fra le varie redazioni del manifesto poiché fondamentali per capire il vero significato dell'arte aeropittorica. Come abbiamo precedentemente detto, l'esistenza di un'aeropittura *ante litteram* fu uno spontaneo sviluppo del linguaggio e della poetica futurista. L'aereo, facente parte della categoria "macchine", veniva celebrato già agli albori del Futurismo, tanto quanto veniva celebrato il treno o l'automobile. Tuttavia, come precisò Somenzi, in una lettera indirizzata a Dottori datata gennaio 1932, per realizzare un'aeropittura non era sufficiente dipingere un aereo in movimento. Ciò che rendeva un dipinto aeropittura era la fusione di più elementi: aereo movimento, panorama, atmosfera e velocità il tutto moltiplicato secondo lo stile di ogni artista<sup>150</sup>. L'aeropittura si doveva quindi porre, secondo la volontà di Somenzi, in continuità con la

---

Fondo Somenzi e accompagnato dalla copia di due lettere inviate da Somenzi a Marinetti e Dottori.

<sup>150</sup> Ivi, p. 216.



celebrazione della macchina del primo futurismo, tanto che il giornalista stesso (sempre nella lettera indirizzata a Dottori) individuò nella persona di Boccioni il vero precursore dell'aeropittura<sup>151</sup>. Nei manifesti sottoscritti da Marinetti, la concezione di aeropittura così come l'aveva ideata Somenzi venne invece modificata e in alcune sue parti mutilata. Somenzi aveva l'intenzione di riscrivere il linguaggio futurista sotto l'aspetto tecnico e aspirava anche a ridefinire il modo in cui veniva percepita l'arte aeropittorica; lo spiega bene Massimo Durante nel saggio che abbiamo preso in analisi, di cui riprendiamo le parole:

La visione in volo doveva trascendere anche dalle stesse nuove percezioni della realtà, men che meno limitarsi alla rappresentazione del mezzo aeronautico o della superficiale visione dall'alto. C'è, in effetti, una volontà di raggiungimento di nuovi traguardi spirituali e di sensibilità, con l'allargamento di "tutti gli orizzonti della logica e della fantasia"<sup>152</sup>.

Nei manifesti firmati da Marinetti, tanta complessità concettuale fu sottovalutata mentre venne messo in risalto l'aspetto tecnico delle pitture, il tutto corredato da soluzioni geometrico pittoriche per realizzare al meglio le prospettive. Certamente Marinetti si appropriò del contenuto dello scritto di Somenzi ma è anche vero che prese solo ciò che gli parve più utile e meno complesso. Tacciare Marinetti di plagio non è quindi possibile anche se, nel dibattito

---

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Ivi*, in MARIO SOMENZI, *Aeropittura e Aeroscultura (Manifesto tecnico futurista)*, Mart, Archivio del '900 di Rovereto, Fondo Somenzi.

privato fra i due non mancarono accuse di questo tipo. Ritornando sulla complessità concettuale del manifesto, Duranti precisa che:

Si teorizza dunque l'annullamento e l'ampia trasfigurazione del tempo e dello spazio, dell'esistente, con l'elevazione della sensibilità e moltiplicazione delle sensazioni.

In ultima analisi, se questo sembra essere l'obiettivo di Somenzi, dobbiamo comunque prendere atto del fatto che gli artisti aeropittori del tempo si approcciano ai manifesti successivi e non al testo integrale del legittimo autore. Come se non bastasse, gli artisti stessi presero posizioni personali diverse nei confronti della suggestiva visione aerea. Per quanto riguarda invece i manifesti pubblicati di Marinetti, sarà opportuno specificare brevemente i contenuti e precisare gli obiettivi. Il primo manifesto aerofuturista ufficiale venne pubblicato il 22 settembre del 1929 sul quotidiano "Gazzetta del popolo" e s'intitolava "Manifesto dell'aeropittura futurista" esso fu firmato da alcuni esponenti del movimento e da Marinetti<sup>153</sup>. Nel 1931 venne organizzata la prima mostra itinerante di aeropittura, la prima tappa fu Roma (nel mese di febbraio), poi toccò a Trieste, Parigi e Milano. Per l'occasione Marinetti fece ristampare il manifesto dell'aeropittura, modificandone solo qualche dettaglio<sup>154</sup>. Il fulcro del manifesto rimase la rappresentazione dell'aereo e della prospettiva di volo, più

---

<sup>153</sup> CAROLINE TISDALL, ANGELO BIZZOLLA, *Futurismo*, Rizzoli, Milano 2002, p. 248.

<sup>154</sup>M. Duranti, *Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in E. Crispolti (a cura di), *Futurismo 1909-1944: arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra (Roma, palazzo delle esposizioni 7 luglio – 22 ottobre 2001), Mazzotta, Milano 2001. p. 238.

precisamente, il concetto di prospettiva di volo veniva così presentato nel primo punto del manifesto<sup>155</sup>:

1.° le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri<sup>156</sup>.

In poche righe, Marinetti esprime una innegabile volontà di esplorare e rivisitare uno dei principali fondamenti storici dell'arte italiana: le regole della prospettiva<sup>157</sup>. Riprendere l'elemento prospettico, da anni abbandonato, significava gettare un ponte simbolico fra la moderna contemporaneità e le fonti tradizionali della storia dell'arte italiana<sup>158</sup>. Questa potrebbe sembrare una scelta contraddittoria rispetto alla storia del Futurismo che tutti conosciamo ma se seguiamo nella lettura del manifesto possiamo trovare una risposta a questa nostra supposizione:

4.° dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto<sup>159</sup>;

Per realizzare una aeropittura era necessario “trasfigurare tutto” e ciò stava

---

<sup>155</sup>

<sup>156</sup> *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia (mostra personale Prampolini)*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro ottobre – novembre 1931), Bestetti e Tumminelli, Milano 1931. p. 6.

<sup>157</sup> M. Duranti, *Genesi e interpretazioni ...* op. cit., p. 238.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Mostra futurista di aeropittura ...* op. cit., p. 4-5.

significare che il pittore doveva assumere un atteggiamento totalmente contemplativo verso il paesaggio; qui risiede la nostra risposta: le regole della prospettiva dovevano essere utilizzate per rendere in modo più realistico e armonico la visione del paesaggio dall'alto. Lo scopo di tale procedimento viene illustrato nell'ultimo punto del manifesto:

9.° si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre<sup>160</sup>.

Che cosa significasse quest'ultimo punto è difficile stabilirlo, non di certo perché sia privo di senso, ma per le diverse interpretazioni che gli artisti gli attribuirono. Per comprendere meglio il suo significato basti pensare che Prampolini, coerente con la sua interpretazione dell'aeropittura, aveva affermato che “per raggiungere alle vette di una spiritualità extraterrestre – noi dobbiamo sorpassare la trasfigurazione della realtà apparente per lanciarci verso l'equilibrio assoluto dell'infinito”<sup>161</sup>, una prospettiva del tutto opposta a quella di Crali oppure di Dottori che non andarono mai oltre all'altezza che gli permise di raggiungere l'aereo<sup>162</sup>. Un ultimo punto fondamentale riguardava invece la scelta dei valori cromatici delle aeropitture, essi dovevano essere tanto più simili alla realtà quanto più vivaci e vibranti.

---

<sup>160</sup> *Mostra futurista di aeropittura ...op. cit.*, p. 4-5.

<sup>161</sup> ENRICO PRAMPOLINI, *Valori plastici della plastica futurista*, in “Futurismo”, I, n.5, Roma, 9 ottobre 1932.

<sup>162</sup> G. Bartorelli, *Numeri innamorati ... op. cit.*, p. 136.

L'aeropittura è un incessante e graduata moltiplicazione di forme e colori con dei crescendo e diminuendo elasticissimi, che si intensificano e si spaziano partorendo nuove gradazioni di forme e colori<sup>163</sup>.

Gli aeropittori adottarono soluzioni diverse per realizzare le loro aeropitture tanto che, in poco tempo, si distinsero due grandi linee di ricerca: da un lato, la visione aeree degli artisti che prediligevano le sensazioni fisiche scaturite dal volo, mentre dall'altro, l'idealismo cosmico di chi prediligeva la percezione psichica dell'esperienza aerea. Prima di concludere e passare all'aerofuturismo di Crali, è opportuno spendere qualche parola in più sulla concezione di aeropittura di Prampolini. Nonostante questo non sia l'argomento centrale della nostra ricerca, esso risulta particolarmente utile per capire come si sviluppò l'aeropittura lungo gli anni Trenta, fra diversità e contraddizioni. D'altra parte, pensare che l'idealismo cosmico di Prampolini non abbia minimamente influenzato la aeropittura tutta e in particolare quella di Tullio Crali, è erroneo. Nelle righe precedenti ho riportato le parole che Prampolini stesso scrisse per descrivere lo spiritualismo plastico e proprio da qui desidero ripartire. Questa seconda linea di ricerca dell'aeropittura trova la sua espressione nel liberarsi da ogni forma di visione aerea per prediligere invece il misterioso cosmo e lo spazio<sup>164</sup>. La ricerca di questa nuova dimensione celava dietro di sé un desiderio di fuga dal contingente, un desiderio condiviso anche da altri futuristi come

---

<sup>163</sup> *Mostra futurista di aeropittura ...op. cit., p. 9.*

<sup>164</sup> M. Duranti, *Genesi e interpretazioni ... op. cit., p. 242.*

Fillia, il quale si occupò invece di elaborare in modo introspettivo le analogie del volo<sup>165</sup>. Fissare sulla tela l'ineffabilità del cosmo fu uno degli obiettivi che perseguirono i due futuristi citati assieme ad un vasto gruppo, di cui fecero parte anche Oriani, Benedetta, Mino Rosso e non solo. Anche in questo caso, la costruzione di un nuovo linguaggio viene realizzata da Prampolini: esso consisteva principalmente nell'utilizzo di simboli capaci di rimandare all'immaginario dello spazio<sup>166</sup>. Allora ecco che sulle tele appaiono solidi puri, fasci di linee orizzontali, ogivali o radiali (così come voleva Dottori) oppure ancora la sfera. Solo con gli anni 1934 e 1935 l'idealismo cosmico di Prampolini entrerà in crisi profonda, preparando così il terreno all'arte sacra futurista<sup>167</sup>. Questo fu il punto di massimo approfondimento problematico raggiunto dal secondo futurismo: dopo la morte di Fillia nel 1936, Prampolini rimase solo con Crali e Dottori a trainare le redini del movimento, affiancato dal capo Marinetti ormai sempre più marginale.

### **3.2. Crali aerofuturista: fra cielo e terra**

Se le vicissitudini della vita privata di Tullio Crali sono già state presentate, è giunto il momento di soffermarsi sulla sua arte e sul contesto artistico in cui il

---

<sup>165</sup> *Ibidem.*

<sup>166</sup> *Ibidem.*

<sup>167</sup> E. Crispolti, *Storia e critica...* op. cit., p.244.

pittore, per anni, si mosse. Abbiamo già lungamente discusso di come, con la pubblicazione del manifesto dell'aeropittura futurista (nel 1929 e poi nel 1931), l'elemento iconografico dell'aereo assunse nuovi e profondi significati nell'ampio repertorio dei soggetti prediletti dal Futurismo. La scelta di Marinetti di affiancarsi prima (durante gli anni Trenta) a Prampolini e Depero e poi (nel decennio successivo) a Crali non fu per niente casuale<sup>168</sup>. Crali occupò un posto d'onore vicino a Marinetti non soltanto perché si dimostrò estremamente capace nella realizzazione delle aeropitture, ma anche per la sua incredibile devozione alla causa del movimento futurista, intrapresa sempre con sincero e coinvolgente entusiasmo<sup>169</sup>. Il puro sentimento di affezione fra i due fu sempre evidente e non mancarono mai parole di elogio del leader del movimento nei confronti dell'artista. La storia di Tullio Crali all'interno del movimento futurista iniziò nell'anno 1929, lo stesso anno in cui venne pubblicato il manifesto dell'aeropittura; una coincidenza significativa, se si pensa che nel giro di una decina d'anni Crali diventò il più importante rappresentante internazionale dell'aeropittura. Undici anni dopo quel fatidico 1929, in occasione della XXII Biennale di Venezia del 1940, fu allestita una sala interamente dedicata a Crali e gli fu permesso di pubblicare, sul catalogo ufficiale della mostra, una personale redazione del manifesto dell'aeropittura. Con i toni trionfalistici e celebrativi del futurismo, Crali scelse di proclamare i

---

<sup>168</sup> NICOLETTA BOSCHIERO, *Tullio Crali Donazioni e acquisizioni del Mart*, Silvana, Milano 2010, p. 14.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

propri intenti pittorici come mai aveva fatto prima. D'altra parte, la sezione futurista della Biennale di quell'anno era un trionfo di aeropitture e lo stesso Marinetti non mancò di presenziare e di esprimere un giudizio sulle opere esposte:

Le tendenze di un'aeropittura sintetica documentaria dinamica di paesaggio e urbanismi visti dall'alto è portato a perfezione da Crali in quasi tutte le opere esposte con caratteristiche di profondità e spaziosità dipinte in modo convincente<sup>170</sup>.

L'occasione di esporre in una sala personale fu uno dei momenti più importanti della carriera dell'artista. Finalmente si accendeva un riflettore sulle aeropitture di Crali che venivano per la prima volta interpretate in modo critico. Tutte le tele presentate alla mostra furono realizzate secondo i più puri principi dell'aeropittura: movimento, simultaneità, velocità e sintesi<sup>171</sup>. Un evento che permise a Crali di farsi riconoscere come uno degli ultimi importanti esponenti del Futurismo, uno fra i più capaci di trasmettere le sensazioni e le inquietudini percepite durante il volo:

Io comprendo l'aeropittura perché volo, ho volato e dipingo dopo aver volato. Nell'aeropittura noi futuristi abbiamo trovato una forma di respiro nuovo: combattendo la

---

<sup>170</sup> AMEDEO ASTORI, TULLIO CRALI, in *Mostra antologica di Tullio Crali*, catalogo della mostra (Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, Trieste 10 luglio – 15 agosto 1976), La editoriale libraria, Trieste 1976, p. 16.

<sup>171</sup> N. Boschiero, *Tullio Crali Donazioni e acquisizioni del Mart*, Silvana, Milano 2010, p. 14.



natura morta come qualcosa di debole e di impotente e vigliacco<sup>172</sup>.

L'intensa pratica artistica di Crali è stata sempre affiancata alla passione per il volo: fare esperienza diretta delle emozioni, sensazioni e percezioni dell'aviatore di certo aiutò molto l'aeropittore. “Volare! poiché il volo è sintesi di vita”<sup>173</sup> affermava nel manifesto scritto da lui stesso nel 1940, “gettare sulla tela emozioni plastiche e colorate estraniandole da questo mondo visto dall'alto in velocità”<sup>174</sup> continuava nelle righe seguenti. Lo sguardo intenso con cui Crali ha osservato il paesaggio dall'alto venne riflesso nelle sue aeropitture e su queste impresso attraverso una nuova prospettiva sperimentale. Egli, attraverso l'esperienza, scoprì che a regolare i rapporti fra i soggetti nello spazio era la distanza, la quale alterava e determinava ogni relazione nei limiti della tela<sup>175</sup>. Questo nuovo bagaglio teorico, creatosi dopo anni di aviazione pratica, permise a Crali di condurre un'indagine psicodinamica sulle prospettive aeree fino a quel momento inedita<sup>176</sup>. Crali, come gli altri aeropittori futuristi, si incaricò di trasportare sulla tela l'intensità dello sguardo aereo e dell'esperienza aerea sempre affrontata con fervore<sup>177</sup>. L'intento di comunicare le sensazioni di volo fu per Crali un obiettivo di primaria importanza fin dai primi anni di militanza

---

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>173</sup> T. Crali, *Aeropittura futurista italiana*, in *XXII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (1 maggio – 31 ottobre 1940), Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1940, p. 4.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> DOMENICO CAMMAROTA, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblohaus, Macerata 2021, p. 12.

<sup>176</sup> *Ivi*, pp. 12 -13.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

nelle file dei futuristi; lo specifica anche Marinetti in occasione della XXII Biennale di Venezia:

Crali appare l'acrobata che dipinge i propri stati d'animo e paesaggi capovolti obliqui roteanti da lui goduti e rapiti fulmineamente nella sua girante sensibilità di esperienza aviatoria<sup>178</sup>.

Crali divenne ben presto il rappresentante più felice e inquieto dell'aeropittura futurista degli anni Quaranta. Maurizio Calvesi, in occasione di una mostra dedicata all'aeropittura di Crali (tenutasi nel 1976 a Trieste), osservando i freddissimi toni dell'azzurro e il bianco luminoso del cielo impiegati nelle tele, individuò in quest'ultime i tratti essenziali del "sublime" romantico e della poetica delle altezze di Caspar David Friedrich<sup>179</sup>. Anche nella scelta di utilizzare toni plumbei (il grigio per il cielo che potrebbe preannunciare la sera, o essere residuo della notte, oppure essere segnale di meteo incerto) Calvesi ritrova traccia di un vissuto, anche descritto come "il proprio passato, l'inibizione di memorie (...) il dubbio<sup>180</sup>" che altro non è che "la pena di una condizione romantica di «profondità» che non rinuncia a sé stessa"<sup>181</sup>. Ciò significa, in altre parole, che Crali non facilita o semplifica l'esperienza

---

<sup>178</sup> AMEDEO ASTORI, TULLIO CRALI, in *Mostra antologica di Tullio Crali*, catalogo della mostra (Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, Trieste 10 luglio – 15 agosto 1976), La editoriale libreria, Trieste 1976, p. 16.

<sup>179</sup> M. Calvesi, *Crali Aeropittore futurista*, in A. Astori, T. Crali, in *Mostra antologica di Tullio Crali*, catalogo della mostra (Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, Trieste 10 luglio – 15 agosto 1976), La editoriale libreria, Trieste 1976, p. 16.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

dell'aviatore ma anzi la carica di tutte quelle criticità che, sommate nel tempo, l'hanno reso un aviatore professionista e un artista aeropittore estremamente espressivo. Crali stesso, nella lunga corrispondenza che intrattenne con il giovane Domenico Cammarota (bibliofilo e bibliografo esperto di letteratura futurista), parlando in prima persona della propria esperienza artistica, così si raccontava:

Con la nascita nel 1929 dell'aeropittura io entro a far parte del futurismo, ma ciò non significa che io mi sia subito buttato sugli aeroplani da esaltare ad ogni costo. Vi erano molti problemi della pittura futurista che io dovevo risolvere ed sperimentare; il lavoro fu lungo e non facile. Dovevo prima chiarire e concludere la presenza nel futurismo di Boccioni, Balla e Prampolini, i miei maestri spirituali. Fatto questo, passai decisamente all'aeropittura, dove vidi ben presto che non basta un aeroplano per fare l'aeropittura, perché questa deve nascere da noi, dalla nostra esperienza di volo, dalla nostra emozione nello spazio. Più andavo avanti, e più mi accorgevo che l'indagine si faceva complessa<sup>182</sup>.

“Non basta fare un aeroplano per l'aeropittura” è l'affermazione chiave per comprendere il duro lavoro di ricerca che l'artista compì durante gli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Quella di Crali fu un' aeropittura “del dramma umano nello spazio, spazio come una dimensione perennemente mutevole”<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> DOMENICO CAMMAROTA, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblohaus, Macerata 2021. p. 109. Il dialogo epistolare fra Tuttilio Crali e Domenico Cammarotta iniziò nell'anno 1988 e durò fino al 1992. Alle domande di Cammarota, Crali rispose sempre in prima persona con spontaneità e schiettezza senza però trascurare una lucida riflessione sull'arte e sulla storia che lo ha visto protagonista.

<sup>183</sup>Ivi, p. 113.

come precisava Cammarota. Nelle sue opere l'uomo, l'aereo e il paesaggio venivano fusi nell'intento di imprimere alla tela l'autenticità di una visione, un'emozione e una angoscia che si potevano provare durante l'esperienza del volo. Al centro della ricerca di Crali rimase sempre il tema del “dramma umano nello spazio” il quale doveva essere sia punto di incontro che di arrivo del suo operato. Nella ricerca di una risposta, inevitabile fu il confronto con la prima generazione futurista: la ricerca delle radici culturali ed estetiche fu tormentata e lo costrinse a confrontarsi con le opere canoniche di Boccioni, Balla e Prampolini<sup>184</sup>. Un duro lavoro che Crali non rimandò ma anzi, preferì affrontare fin da subito, fin da quel fatidico 1929, anno di inizio della sua carriera futurista. Tuttavia, una approfondita trattazione del legame fra Crali e i suoi maestri spirituali sarà affrontata nel capitolo quarto, in cui verranno analizzate le opere principali dell'aeropittore realizzate fra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Ritornando al tema dello spazio, era necessario per Crali “spogliarsi da secoli di convinzioni terrestri”<sup>185</sup> e poi liberarsi “dalla tradizione gravitazionale”<sup>186</sup> per realizzare un'aeropittura; un processo che implica uno sforzo di ricerca non solo verso una nuova estetica ma anche personale:

Io ho voluto guadagnare quota sperimentando gradino per gradino il distacco dalla terra, ma non basta la volontà, occorre acquistare una tale levità che può derivare solo da una

---

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 246.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

ristrutturazione di tutto il nostro sistema spirituale e ciò chiede tempo. Io ho incominciato con l'entrare in carlinga ed osservare quanto succedeva intorno a me, prima di preoccuparmi di vedere cosa succedeva dentro di me<sup>187</sup>.

Inutile dire che la ricerca di Crali, agli inizi degli anni Quaranta subì una battuta d'arresto a causa dell'inizio del secondo conflitto mondiale. Due furono i manifesti che, assieme a Marinetti, vennero sottoscritti da Crali durante il periodo di guerra. Il primo s'intitolava "Illusionismo plastico di guerra e perfezionamento di della Terra" datato 1942, dove i due teorizzarono alcuni interventi artistici sul paesaggio naturale. Il secondo, datato 1944, s'intitolava "Parole musicale alfabeto in libertà, dove veniva teorizzata una poesia composta solamente di valori fonetici astratti. Entrambi i documenti sono testimoni del fatto che Crali e Marinetti continuarono a collaborare nonostante la drammaticità degli eventi storici in corso e le precarie condizioni di salute dal capo del movimento. A questo proposito è opportuno soffermarsi sul convegno di futuristi tenutosi a casa di Marinetti dal 22 gennaio al 24 gennaio 1944, prima di passare all'analisi delle opere di Crali. Fu Marinetti stesso ad indire tale convegno, tornato dal fronte Russo fortemente debilitato, egli sentì il bisogno di riunire attorno a sé gli ultimi importanti futuristi rimasti<sup>188</sup>. Così, presenziarono al convegno (oltre a Crali) Cesare Andreoni, Giovanni Acquaviva, Dina Cucini

---

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> N. Boschiero, *Tullio Crali Donazioni e acquisizioni del Mart*, Silvana, Milano 2010, p. 15.

e Benedetta Capa (moglie di Marinetti stesso, accompagnata dalle figlie)<sup>189</sup>. Un convegno che Crali ricorda con queste parole:

I ricordi di quell'incontro? Più che di ricordi, sarebbe giusto parlare di stati d'animo, perché i silenzi erano più grandi delle parole. Dissero più gli occhi che le labbra<sup>190</sup>.

Era in qualche modo chiaro a tutti in quell'occasione che Marinetti di lì a poco si sarebbe lasciato andare e che il Futurismo, per come tutti lo avevano conosciuto, sarebbe rimasto senza un capo. Tuttavia, quello che successe in tale occasione, più che un "addio" fu un "passaggio di consegne". La stagione futurista indissolubilmente legata al movimento si chiuse con la morte di Marinetti nel dicembre del 1944; rimasero senza guida i pochi futuristi in attività e fra loro anche Crali, che subì a malincuore questa sorte. Caricato del compito morale di proseguire e difendere le scelte del futurismo rifiutò sia la proposta di prendere le redini del movimento, sia la proposta di Benedetta Capa di sciogliere le fila del movimento<sup>191</sup>. Domenico Cammarota, nella lunga corrispondenza intrattenuta con Crali, non esita a chiedere un resoconto di quegli anni da "ultimo futurista in attività", nella risposta di Crali un pensiero chiaro e deciso emerge, che non lascia spazio ad alcun dubbio sulla sua profonda devozione al futurismo e all'aeropittura:

---

<sup>189</sup> D. Cammarota, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblohaus, Macerata 2021, p. 147.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> N. Boschiero, *Tullio Crali Donazioni e acquisizioni del Mart*, Silvana, Milano 2010. p. 16.

Io ho sempre creduto e credo nel futurismo; non credo negli uomini, ma negli ideali dell'arte, oggi e sempre. Tutta la mia vita l'ho dedicata al futurismo, ed il futurismo ha riempito tutta la mia vita. Ma chi te lo fa fare? Magari penserà qualcuno. A farmelo fare è la mia coscienza, che m'impone di dimostrare cosa so fare e se il futurismo può generare qualcosa che serva a dimostrare la validità dei nostri ideali. Io guardo nello spazio, nell'infinito, perché è da lì che vengono le voci dell'universo<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> D. Cammarota, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblihaus, Macerata 2021. p. 147.

## Capitolo 4

### Analisi delle opere

#### 4. *Le origini della ricerca pittorico plastica di Tullio Crali*

Nel 1925, nel pieno della giovinezza, Tullio Crali si avvicina all'arte in particolare al movimento futurista. Sicuramente ispirato dalla lettura del saggio “*Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*” di Umberto Boccioni, Crali si approccia a una prima ricerca grafica con mezzi poveri poiché appena quindicenne poteva permettersi soltanto colori di bassa qualità come acquarelli e colori a tempera<sup>193</sup>. La forte tenacia che lo contraddistingue gli permette di proseguire nell'esercizio artistico, ottenendo anche la simpatia e il supporto di Pocarini, fondatore del Movimento futurista giuliano<sup>194</sup>. Solo nel 1929 entrerà a far parte del movimento futurista e accolto calorosamente, inizierà un periodo di studio e confronto con le opere dei più importanti futuristi, nonché suoi maestri spirituali, Umberto Boccioni, Giacomo Balla e Enrico Prampolini. I primi lavori realizzati, come ad esempio *Autocorsa* (del 1925) e *Rombi d'aereo* (del 1926) rappresentano chiaramente l'interesse spiccato per il tema della

---

<sup>193</sup> *Ibidem.*

<sup>194</sup> A. Astori, T. Crali in *Mostra antologica di Tullio Crali ...* op. cit., p. 115.



macchina e la fascinazione per Balla<sup>195</sup>. Stilizzazione ingenua e cromatismo raffinato, questo Crali osservava nel maestro Balla che al tempo gli sembrava “più semplice, più alla mia portata” e che di lì a poco gli avrebbe invece aperto la strada alla più difficile comprensione dei quadri di Boccioni<sup>196</sup>. A riguardo, la tela *Le Forze della Curva* (fig. 1) realizzata nel 1930, raffigura un’automobile che in piena velocità affronta una curva su strada. Il soggetto viene realizzato disponendo a ventaglio fasci di linee curve, convergenti verso il centro della tela in primo piano. Dell’automobile e della strada, deformate a causa della velocità, possiamo percepire le ruote ridotte a piccoli riccioli neri, il cofano sporgente al centro della tela e il parapetto bianco della corsia, visibile lungo l’estremità destra del quadro. L’estrema semplificazione del soggetto accentuata da una gamma di colori ridotta, dove il rosso prevale fra tutti, nasce dalla passione dell’artista per il pilota Pietro Bordino<sup>197</sup>. Le linee – forza su cui si basa la tela sono un omaggio a Boccioni, che Crali celebrò con queste parole: “egli mi svelò il concetto di dinamismo, del moto delle cose, della simultaneità, del valore degli stati d’animo”<sup>198</sup>. L’interesse parallelo per Balla non si era però affievolito, assiduo frequentatore del suo studio, Crali assimila dal maestro la capacità di leggere le forme e di valutare il loro carattere espressivo<sup>199</sup>. Questa

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>196</sup> D. Cammarota, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblohaus, Macerata 2021. p. 243.

<sup>197</sup> Ivi, p. 241. Pietro Bordino detto “il diavolo rosso” era al tempo pilota per la casa automobilistica FIAT.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 240 - 241.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 243.

influenza risulta evidente nell'opera *Ritmi di Ballo* (fig. 2) realizzata nel 1932; una sagoma di donna danzante si confonde con l'ambiente retrostante, nel dinamico volteggio lascia dietro di sé solo una scia. Sono questi gli anni in cui l'artista si avvicina per la prima volta allo studio della figura umana, nonostante la complessità non indifferente del soggetto<sup>200</sup>. Nel biennio 1930 - 1932 la ballerina futurista Giannina Censi si esibì ripetutamente nelle città di Gorizia e Trieste, è quindi plausibile che il quadro sia stato realizzato prendendo ispirazione dal vero<sup>201</sup>. Affascinato dal corpo in movimento, per rendere al meglio il soggetto, Crali riprende di proposito il dinamismo plastico caleidoscopico della serie "quadri di ballo" di Gino Severini<sup>202</sup>. I toni chiari del giallo e dell'azzurro della ballerina verranno però ben presto messi da parte: la riflessione sulla figura umana si fa più complessa a metà degli anni Trenta quando Crali rimane irrimediabilmente influenzato dalla produzione artistica di Prampolini. Nella tela *Uomo e Cosmo* (fig. 3) un uomo osserva attentamente l'universo intorno a lui, ha il capo chino e gli occhi socchiusi, il telescopio gli permette di vedere e di conoscere questa realtà così profondamente lontana. Il dipinto, dominato da toni bluastri spenti, è illuminato solo dalla luce delle stelle che si propaga per fasce luminose riflesse dalle lenti del telescopio; la figura dell'uomo emerge dall'etere notturno che lo circonda, quasi come fosse evocato da uno spazio lontano. In questo quadro l'essere umano e il cosmo che lo

---

<sup>200</sup> A. Astori, T. Crali in *Mostra antologica di Tullio Crali ... op. cit.*, p. 10.

<sup>201</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo Giuliano e l'aeropittura*, XXV, Riccigraf, Trieste 2019, p. 118.

<sup>202</sup> A. Astori, T. Crali in *Mostra antologica di Tullio Crali ... op. cit.*, p. 10.

circonda si fondono, diventando una sola cosa: al centro della tela, la testa dell'astronomo si dissolve e lascia emergere i crateri di un pianeta lontano simile alla luna. Lo storico dell'arte Giovanni Lista ha cercato di interpretare l'opera e in particolare la sovrapposizione fra testa/cervello (elemento che simboleggia il razionale) e pianeta (elemento che simboleggia il mistero) tanto da ipotizzare che Crali volesse raffigurare “un'equazione ontologica tra il sistema cosmico e l'uomo”<sup>203</sup>.

#### ***4.1. Le aeropitture: dal 1935 in poi***

Il rapporto con i maestri spirituali Balla, Boccioni e Prampolini si fece più complesso a metà degli anni Trenta, quando Crali, consapevole delle proprie capacità scelse di accostarsi definitivamente all'aeropittura. Le tele precedenti a questo periodo tradivano ancora una sorta di incertezza, di attaccamento agli insegnamenti dei grandi maestri del Futurismo:

Avevo per un momento dimenticato il monito di Boccioni, ma la passione per lo sport e per la macchina mi aveva rimesso in pedana. Si apriva ora per me un periodo di entusiasmo creativo mentre mi stavo caricando di tutte le responsabilità che comporta la libertà<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p.126.

<sup>204</sup> D. Cammarota, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblohaus, Macerata 2021. p. 245.

Un distacco che portò Prampolini a prenderlo in inimicizia, probabilmente perché sentitosi oscurato. L'opera più esemplare che risale a questi anni è *Incuneandosi nell'abitato (in tuffo sulla città)* (Fig. 4) realizzata nell'anno 1938. Sulla tela è raffigurato un aereo che, ad elevata velocità, precipita verso il basso, la città sottostante si deforma e diventa un tutt'uno con la cabina della macchina volante. Al centro il pilota, di spalle, si concentra sulla pericolosa manovra che sta compiendo. In questo quadro Crali dimostra tutta la sua abilità nel realizzare soggetti in prospettiva: il punto di vista è quello del secondo pilota che, fra l'altro, è lo stesso dello spettatore esterno e del punto di fuga della tela<sup>205</sup>. Consapevole delle emozioni e dei paesaggi che si possono osservare da un aereo, Crali non fa altro che riversare sulla tela le adrenaliniche e vertiginose sensazioni da lui stesso provate negli anni in cui gli fu concesso di volare con l'Ala Littoria gratuitamente<sup>206</sup>. Le componenti idealistiche che avevamo apprezzato nelle opere della metà degli anni Trenta scompaiono per lasciare spazio alla costante mobilità, all'assenza di gravità e alla solitudine dell'uomo nello spazio<sup>207</sup>. Consacrato da Marinetti come “commesso viaggiatore ideale” nel 1938, si apre per Crali un periodo proficuo, dove per la prima volta verrà messo al centro della scena futurista italiana. Il dipinto venne presentato alla XXI Biennale di Venezia (1938) e subito venduto a un privato acquirente. Il

---

<sup>205</sup> M. De Sabbata, A. Del Puppo (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo...* op. cit., p. 134.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> D. Cammarota, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblohaus, Macerata 2021. p 13.

clamoroso successo, convinse Crali a realizzarne altre due versioni del soggetto: la seconda versione fu esposta alla XXII Biennale di Venezia del 1940, mentre la terza (della quale si è documentata l'esistenza a partire dal 1942) fu donata al Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rovereto. Appena un anno dopo, nel 1939 Tullio Crali realizza *Prima che si apra il paracadute* (fig. 5). Probabilmente consapevole che la guerra era ormai alle porte, l'artista dipinge una tela che ha come scopo la celebrazione dell'eroismo militare. Il quadro raffigura un paracadutista che affronta con coraggio l'altezza e si lancia nel vuoto. In questa tela, Crali adotta una prospettiva zenitale: il corpo dell'uomo, fortemente scorciato, occupa il centro della scena mentre sotto di lui si intravedono casolari e campi che compongono un paesaggio di periferia. La figura umana sembra fondersi con il cielo in una comunione di sensi che ha lo scopo di ritardare il più possibile l'impatto con la terra. Anche in questo caso, con un accorgimento simile a quello adottato per *Incuneandosi nell'Abitato*, il punto di fuga è fatto coincidere con la testa del paracadutista, l'effetto sortito è quello dell'immedesimazione dell'osservatore con il soggetto. Esposta alla XXII Biennale di Venezia del 1940, dove a Crali venne riservata un'intera sala, venne subito ampiamente apprezzata. Quell'anno Crali si presentò con quattordici opere, nove delle quali vennero vendute con facilità visto il successo ottenuto<sup>208</sup>. Nonostante l'inizio del secondo conflitto mondiale, Crali prosegue

---

<sup>208</sup> M. Scudiero, *Tullio Crali. Pittore, aeropittore, aeropoeta, polemista. Ritratto sintetico di un futurista eccentrico*, in M. De Grassi, M. Scudiero, M. De Grassi, R. Curci (a cura di),

con la realizzazione di opere a tema aeropittorico. Impiegato dal Ministero dell'Aeronautica come libero osservatore durante i voli di guerra, l'aeropittore ebbe la possibilità di compiere nuove preziose esperienze nell'ambito dell'aviazione<sup>209</sup>. Datata 1942, la tela *Battaglia Danzata di Paracadutisti* (fig. 6), dalle notevoli dimensioni (200 x 220 cm) riprende il soggetto del paracadutista che questa volta non è più solo nello spazio della tela. Gli uomini in caduta libera sono cinque, posizionati ad altezze diverse, raffigurati nell'atto di aprire il paracadute: la loro disposizione suggerisce una lettura sequenziale dell'azione, come se a cadere nel vuoto sia un unico soldato, immortalato in momenti diversi della discesa<sup>210</sup>. Disposti fra nuvole bianche, gli uomini sembrano puntare verso una colonna di fumo che sale dal paesaggio sottostante, un dettaglio non casuale che rivela il tono narrativo-aneddotico dell'opera. La scelta di adottare una prospettiva a volo d'uccello conferisce una marcata tensione espressiva: a questi anni risalgono infatti le riflessioni riguardanti la distanza che regola i rapporti nello spazio "La distanza regola, altera, determina le nostre reazioni" affermava, pronto a rimettere in gioco il proprio percorso artistico. Il dipinto venne esposto alla XXIII Biennale di Venezia (1942), dove Crali (visto il successo della biennale precedente) era molto atteso, d'altra parte questa fu l'ultima mostra che lo vide protagonista con tele tanto suggestive. Con

---

*Futurismo Giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra (Gorizia, castello di Gorizia, 28 novembre 2009 – 26 febbraio 2010), Della Laguna, Gorizia 2009, p. 166.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 14

<sup>210</sup> *Ibidem*.

la morte di Marinetti nel 1944 e la dissoluzione definitiva del movimento, Crali non riuscì a rinunciare al Futurismo, tanto fu totalizzante tale esperienza nella sua vita: *“una vita vissuta per il futurismo: è questo il suo ultimo messaggio, e la sola sintesi possibile della sua nobile esistenza d’uomo e d’artista<sup>211</sup>”*.

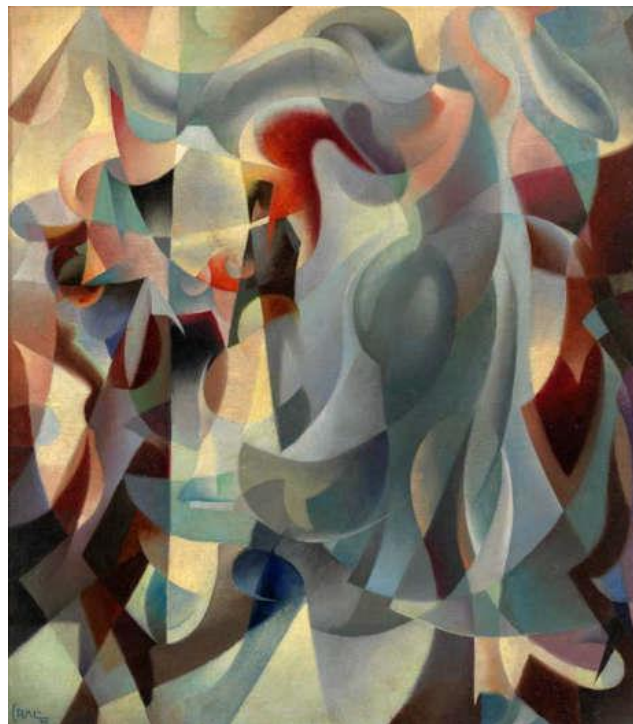
---

<sup>211</sup> D. Cammarota, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblohaus, Macerata 2021. p. XVII.

## APPENDICE ICONOGRAFICA

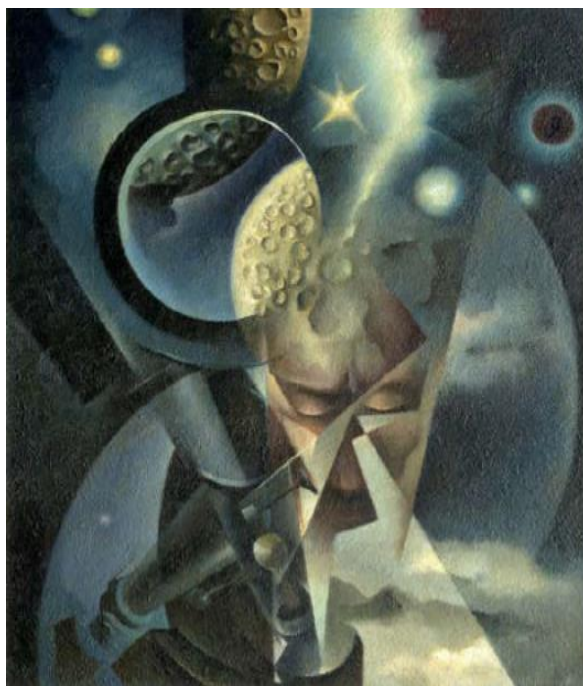


**Fig. 1** TULLIO CRALI, *Le forze della curva*, 1930. Olio su tela, 69 x 89 cm.  
Collezione privata



**Fig. 2** TULLIO CRALI, *Ritmi di Ballo*, 1932. Olio su tavola, 80 x 70 cm.  
Udine, Galleria d' Arte Moderna





**Fig. 3** TULLIO CRALI, *Uomo e Cosmo*, 1933 – 1934. Olio su cartone, 80 x 70 cm. Udine, Galleria d' Arte Moderna



**Fig. 4** TULLIO CRALI, *Incuneandosi nell'abitato (In tuffo sulla città)*, 1938. Olio su tela, 130 x 155 cm. Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea



**Fig. 5** TULLIO CRALI, *Prima che si apra il paracadute*, 1939. Olio su compensato, 154 x 141 cm. Udine, Galleria d'Arte Moderna



**Fig. 6** TULLIO CRALI, *Battaglia danzata di paracadutisti*, 1942. Olio su tela, 200 x 220 cm. Venezia, Palazzo Balbi

## BIBLIOGRAFIA

GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte Moderna*, III, Sansoni, Firenze 1988.

AMEDEO ASTORI, TULLIO CRALI, in *Mostra antologica di Tullio Crali*, catalogo della mostra (Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, Trieste 10 luglio – 15 agosto 1976), La editoriale libraria, Trieste 1976,

GUIDO BARTORELLI, *numeri innamorati, Sintesi e dinamiche del secondo futurismo*, Testo & Immagine, Torino 2001.

FABIO BENZI, *Il futurismo*, Federico Motta, Milano 2008.

SILVIA BIGNAMI, PAOLO RUSCONI, *Le arti e il fascismo. Italia anni trenta*, Giunti, Milano 2014.

PHILIPP BLOOM, *La Grande frattura. L'Europa tra le due guerre (1919 – 1938)*, Marsilio, Venezia 2019.

NICOLETTA BOSCHIERO, *Tullio Crali Donazioni e acquisizioni del Mart*, Silvana, Milano 2010.

ENRICO BRUNI, STEFANO PAPETTI (a cura di), *Tullio Crali. Vertigini e Visioni* (Civitanova, Pinacoteca civica Marco Moretti, 2013), ICONA FX, Civitanova 2013.

DOMENICO CAMMAROTA, *Con Crali il futurista Cronache del movimento futurista 1909 – 1992*, Biblohaus, Macerata 2021.

JOHANN CHAPOUTOT, *Controllare e distruggere. Fascismo, nazismo e regimi autoritari in Europa (1918-1945)*, Einaudi, Torino 2015.

SIMONA COLARIZI, *Storia del novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, Rizzoli, Milano 2011.

ENRICO CRISPOLTI, *Il secondo futurismo*, in ESTER COEN, *Futurismo*, in "Arte Dossier", n° 2, gennaio 1980.

ENRICO CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986.

MARINO DE GRASSI, MASSIMO DE GRASSI, MAURIZIO SCUDIERO, ROBERTO CURCI (a cura di), *Futurismo Giuliano. Gli anni trenta. Omaggio a Tullio Crali*. (Gorizia, castello di Gorizia, 28 novembre 2009 – 26 febbraio 2010), Della Laguna, Gorizia 2009.

ANTONIO DEL GUERCIO, *Storia dell'arte moderna e contemporanea. Tempi, luoghi, linguaggi*, X, Newton & Compton, Roma 2003.

MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2018.

MASSIMO DE SABBATA, ALESSANDRO DEL PUPPO (a cura di), *Tullio Crali. Il futurismo Giuliano e l'aeropittura*, XXV, Riccigraf, Trieste 2019.

FRANCO GAETA, *Democrazie e totalitarismi dalla prima alla seconda guerra mondiale 1918-1945*, Mulino, Bologna 1989.

EMILIO GENTILE, *Fascismo, storia e interpretazioni*, Laterza, Roma 2005.

GIOVANNI LISTA, *L' aeropittura prospettica e mistica di Tullio Crali*, in E. Bruni, S. Papetti (a cura di), *Tullio Crali. Vertigini e Visioni*, catalogo della mostra (Civitanova, Pinacoteca civica Marco Moretti, 2013), ICONA FX, Civitanova 2013.

LUISA MAGNONI, *La cultura e il fascismo: una relazione del 1975*, in *Studi Storici*, vol. 56, n. 3, Fondazione Istituto Gramsci, 2015.

RICHARD J.OVERY, *Crisi tra le due guerre mondiali 1919-1939*, Il Mulino, Bologna 1998.

ELENA PONTIGGIA, *Il ritorno all'ordine*, LXIV, Ascondita, Milano 2005.

GIOVANNI SABBATUCCI, VITTORIO VIDOTTO, *Il mondo contemporaneo*, Laterza, Bari 2019.

CLAUDIA SALARIS, *Storia del futurismo, libri giornali manifesti*, Riuniti, Roma 1985.

GUGLIELMO SALOTTI, *Breve storia del fascismo*, Bompiani, s.d. 2021.

MASSIMO SALVADORI, *Storia d'Italia. Il cammino tormentato di una nazione. 1861-2016*, Einaudi, Torino 2018.

ALBERTO SCHIAVO, *Futurismo e fascismo*, Giovanni Volpe, Roma 1981.

FRANCESCA TACCHI, *Fascismo*, Giunti, s.l. 2019.

CAROLINE TISDALL, ANGELO BIZZOLLA, *Futurismo*, Rizzoli, Milano 2002.

ROSARIO VILLARI, *Storia Contemporanea*, III, Laterza, Bari 1982.

PAOLO VIOLA, *Storia Moderna e contemporanea, Il Novecento*, IV, Einaudi, Torino 2000.