

Capitolo III

1894 - 1933. REGINA PRIMA DEL FUTURISMO

3.1 *Disinteresse della bibliografia per la formazione di Regina*

Non è affatto semplice ricostruire credibilmente la storia dei primi decenni di vita di Regina, e segnatamente – per quanto ci interessa più da vicino – le tempistiche e le modalità della sua formazione artistica e della sua primissima attività. Schiva e riservata, come hanno sottolineato soprattutto i tanti esegeti che hanno avuto modo di conoscerla personalmente, persino nell'unico volume monografico dedicato mentre ancora era in vita¹ la scultrice pavese non ha infatti lasciato di sé che telegrafiche tracce biografiche, quasi a segnalare una sua sostanziale sfiducia nei confronti delle potenzialità esplicative della parola (di cui viceversa apprezzava certamente le proprietà evocative, tanto da aver integrato in più occasioni, come abbiamo visto, specialmente negli ultimi anni, parole e immagini²). Ed è dunque probabilmente da attribuire a tale atteggiamento, oltre che alla

¹ È naturalmente la monografia scheiwilleriana: VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 103-105.

² Per quanto riguarda la produzione più propriamente poetica e pittorico-poetica di Regina, che in questa sede non sarà esaminata se non rapidamente ma che è concentrata nell'ultimo decennio della sua vita e si propone come una sorta di filiazione dalle tavole parolibere futuriste (di cui peraltro Regina non sembra essere stata autrice negli anni della sua partecipazione al movimento marinettiano), si veda in particolare il già citato volume GAETANO FERMANI, VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983, che raccoglie tavole datate tra il 1971 ed il 1973 ed è corredato dallo scritto di Carlo Belli che abbiamo esaminato, il quale – pur non essendo specificamente dedicato alla poesia – offre interessanti suggerimenti anche relativamente ad essa. Cfr. anche le nove tavole della serie *Il linguaggio del canarino* (REGINA [REGINA CASSOLO BRACCHI], *Il linguaggio del canarino*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1971): tali tavole, ora nella Collezione Fermani, sono state inoltre parzialmente ripubblicate in MIRRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, p. 96 (sei di nove, ma in bianco e nero e in dimensioni molto ridotte) e integralmente nel catalogo della mostra di Palazzolo sull'Oglio (PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, 2009, pp. 117-122); infine, la riproduzione di una singola tavola della serie si trova inoltre nella monografia di Scheiwiller (VANNI SCHEI-

scarsa propensione a produrre un pensiero sistematico, anche la scelta di non lasciare ai posteri il frutto maturo di una sua riflessione sull'arte e sulla scultura in particolare (che pure, come cercheremo di dimostrare, deve essere stata lunga e profonda, tanto da lasciare tracce concrete nelle opere), ma piuttosto una serie di sintetici appunti, più o meno brevi e significativi, abbozzati privatamente all'interno dei taccuini in cui amava concentrare i suoi schizzi.

Di conseguenza, oggi è impresa ardua tanto – da un lato – cercare di delineare un suo profilo biografico inattaccabile, quanto – dall'altro – individuare nella sua opera dei binari espressivi certi e soprattutto comprovati da documenti teorici, siano essi testi scritti vergati dall'artista o suggerimenti da lei affidati a qualche interlocutore privilegiato. Tuttavia, almeno per quanto riguarda le vicende biografiche relative al periodo di formazione, è oggi necessario insistere nell'indagine con una certa convinzione, soprattutto perché – come già si accennava nell'introduzione – una delle maggiori difficoltà incontrate dalla critica è stata proprio quella di chiarire le dinamiche della svolta avan-

WILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, p. 21). Tavole singole o appartenenti ad altre serie si trovano ancora nella monografia di Scheiwiller (p. 19, dalla serie *Il suono delle campane* del 1966); in MARISA VESCOVO, a cura di, *Regina (1894-1974)*, catalogo della mostra Modena, Galleria Civica d'Arte Moderna, 16 dicembre 1979 - 15 gennaio 1980, Comune di Modena, Cooptip, 1979 (pp. 80 e 83, *Una rana e Desert*); in *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990 (p. 42, dalla serie *Sono pazza*); in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 111, 119, 135, 136, 138, 140, 145 (tra di esse due appartengono alla serie *Il suono delle campane*, due alla serie *Sono pazza* e tre alla serie *Per Catullo* del 1969-70); in GIOVANNI STIPI, a cura di, *Il paesaggio del Garda. Evoluzione di un mito. Secolo XX*, catalogo della mostra Desenzano del Garda, 5 marzo - 31 maggio 1994, Brescia, Grafo, 1994, p. 132; ancora, nel catalogo della mostra di Palazzolo sull'Oglio, alle pp. 115 (da *Il suono delle campane*), e 130 (ancora *Una rana e Desert*). Recentemente, infine, sette delle quindici poesie pubblicate nel volumetto del 1983 sono state riproposte – ma in questo caso con il solo testo, senza cioè l'accostamento della riproduzione fotografica delle tavole che invece, in occasione della prima pubblicazione, accompagnavano cinque delle quindici liriche – in FLAMINIO GUALDONI, ALBERTO PELLEGATTA, a cura di, *L'artista, il poeta*, catalogo della mostra Milano, Palazzo della Permanente, 12 novembre 2010 - 9 gennaio 2011, Milano, Skira, 2010, pp. 88-90. In questo stesso catalogo, accanto ad una tavola della serie *Sono pazza* già presente nel catalogo della mostra mantovana del 1990, è stata inoltre pubblicata (p. 49, scheda pp. 111-112) una tavola inedita dei tardi anni Sessanta proveniente dalla Collezione Fermani (*Orrore del disordine*, 1967). Interessanti le letture critiche, non specificamente dedicate a Regina ma più in generale alla figura dell'artista-poeta nel corso del Novecento: FLAMINIO GUALDONI, *Il pittore, il poeta, ivi*, pp. 9-13, e ALBERTO PELLEGATTA, *Artisti-Poeti del Novecento, ivi*, pp. 15-21. In mostra, gli elaborati pittorico-poetici di Regina erano inoltre affiancati dal *Ritratto del nipote* del 1930-31 del Museo della Permanente, nonché da opere pittoriche, scultoree e poetiche di altri artisti-poeti italiani del XX secolo (Vincenzo Agnetti, Luigi Bartolini, Umberto Bellintani, Umberto Boccioni, Luigi Broggin, Carlo Carrà, Francesco Cangiullo, Ugo Carrega, Filippo de Pisis, Farfa, Fillia, Alberto Ghinzani, Mino Maccari, Arturo Martini, Fausto Melotti, Francesco Messina, Ottone Rosai, Roberto Sarnesi, Ruggero Savinio, Toti Scialoja, Ardengo Soffici, Emilio Tadini, Emilio Villa).

guardistica che si nota chiaramente a partire dall'inizio degli anni Trenta; una svolta che sino ad oggi non è mai parsa anticipata da premesse tanto forti da consentire di immaginare uno sviluppo così innovativo. Anche se va detto, per la verità, che sino a questo momento la critica stessa sembra aver per lo più preferito eludere il problema anziché affrontarlo, ponendo insomma più come semplice dato di partenza – e non, quanto meno, *di partenza di una nuova fase a seguito di un precedente arrivo* – la vicinanza di Regina all'estetica del Futurismo, e più in generale (ed ancora prima) ad un *milieu* avanguardista di sapore internazionale.

Di seguito si riporta dunque un rapido campionario delle notizie biografiche relative alla formazione della scultrice (limitato naturalmente alle pubblicazioni in tal senso più utili), al duplice scopo di dimostrare il disinteresse della critica nei confronti della questione e di fornire contestualmente – quale iniziale strumento di lavoro – i dati su cui si è ritenuto necessario ragionare nel tentativo (difficile, come si vedrà) di gettare un po' di luce sui primi trentacinque anni di vita di Regina.

Il primo accenno biografico dedicato all'artista pavese si incontra abbastanza precocemente, ovvero già nel 1940 nel volume prampoliniano *Scenotecnica*³; tuttavia, com'era del resto prassi piuttosto consolidata presso i futuristi, quanto fatto da Regina prima dell'entrata nel movimento viene volutamente omesso⁴, cosicché Prampolini riporta davvero pochissime parole, con le quali da un lato intende appunto – sin dall'esordio – collocare l'opera reginiana sotto l'egida del Futurismo, mentre dall'altro si preoccupa per lo più di segnalare quelle credenziali in campo scenotecnico che giustificano la presenza della scultrice in una così importante manifestazione di settore:

Nata a Milano dove dimora. Scultrice. Dal 1933 fa parte del Movimento Futurista Italiano. Ha eseguito scene e maschere teatrali, partecipando alla Mostra Cinematografica di Como, e a quella Internazionale di Scenotecnica della VI Triennale di Milano nel 1936.

Da questa nota veramente laconica si devono poi aspettare – per rinvenire un nuovo profilo biografico di Regina – ben ventidue anni, sino a giungere alla pubblicazione del volume di Acquaviva del 1962; tuttavia, anche in questa occasione ci troviamo dinnanzi ad un libro scritto da un interprete

³ ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940 («Quaderni della Triennale», 2), p. 20; evidentemente sbagliato è il luogo di nascita.

⁴ Segnalo peraltro che lo stesso accade, in maniera più o meno velata, per tutti gli altri futuristi le cui opere vengono presentate nel volume (ovvero Abbatecola, Andreoni, Chetoffi, Munari, Prampolini stesso, Ricas e Thayaht); cfr. ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940 («Quaderni della Triennale», 2), pp. 13-22: 13 (Abbatecola e Andreoni), 14 (Chetoffi), 17 (Munari), 18 (Prampolini), 20 (Ricas), 21 (Thayaht).

(nel caso specifico persino oltranzista) della tradizione futurista, cosicché il passato prefuturista di Regina (su cui pure, sul piano critico, sorprendentemente Acquaviva si sofferma) non può che essere trattato in maniera assai rapida⁵:

Nata a Meve [sic] Lomellina. Vive a Milano. Studia a Torino con lo scultore Alloati.
Nasce al futurismo (1933) [...].

Una prima vera e propria scheda biografica di Regina viene pubblicata solo nel 1970, all'interno del catalogo della mostra *Aeropittura futurista* curata da Passoni per la Galleria Blu⁶. Anche in questo caso, però, i primi trentasei anni di vita di Regina vengono condensati in sole tre righe:

Nata a Mede Lomellina risiede a Milano [scritto a margine della biografia vera e propria, ndr].
Regina si diploma all'Accademia Brera [sic] e va a Torino dove studia con lo scultore Alloati.
Le sue sculture figurative del 1925 lasciano il posto, nel 1930 [...].

L'anno seguente, la monografia curata da Vanni Scheiwiller è corredata da un profilo biografico più ricco e preciso, destinato in breve tempo a divenire punto di riferimento imprescindibile e addirittura "testo capostipite" per la massima parte delle successive schede biografiche; tuttavia, nonostante l'orizzonte monografico della pubblicazione, anche in questo caso le parole dedicate alla vita e alle opere di Regina nel suo periodo giovanile sono davvero poche⁷:

REGINA BRACCHI è nata a Mede Lomellina (Pavia), vive a Milano. Diplomata all'Accademia di Brera, studiò poi a Torino con lo scultore Giovanni Alloati. Ha studiato musica dall'età di dieci anni.

1925 Sculture figurative, marmo - bronzo.

⁵ GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo 1909-1920-1961*, Milano, Gastaldi, 1962, pp. 273-274: 273. Come si ricorderà, peraltro, i profili biografici proposti da Acquaviva vivono di una pagina apposita dedicata al periodo prefuturista di ciascun artista (anche quando questo è condensato in pochissime parole, come accade proprio nel caso di Regina), e di pagine successive in cui è invece riportato tutto ciò che l'artista ha fatto e prodotto dopo la sua entrata nel Futurismo (tanto è vero che la seconda pagina si apre sempre con la formula «Nasce al futurismo...», con la quale appunto si intende chiaramente suggerire un salto di qualità e davvero la nascita ad una nuova vita).

⁶ FRANCO PASSONI, a cura di, *Aeropittura futurista*, catalogo della mostra Milano, Galleria Blu, maggio-giugno 1970, Milano, Galleria Blu, 1970, s.p.

⁷ VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Con il manifesto dell'aeroplastica futurista*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1971, pp. 103-105: 103.

Tre mesi più tardi, qualche rapida indicazione biografica sulla formazione di Regina e sul suo «periodo figurativo giovanile» è offerta dal marito Luigi Bracchi, in un articolo che pure – come abbiamo visto – non è propriamente biografico, ma semmai si pone a metà strada tra interpretazione critica, contestualizzazione biografica e recensione della monografia scheiwilleriana⁸:

La prima [opera riprodotta nella monografia di Scheiwiller, *ndt*] è l'autoritratto scolpito in marmo dall'Artista, unica del primo periodo figurativo giovanile, quando esponeva bronzi ed eseguiva ritratti per privati e enti pubblici.

[...]

Iniziò la scultura a Torino, allieva di Alloati per il quale conserva gratitudine per il rigoroso disegno che esigea. Fu attratta dall'Arte Greca e successivamente dall'Egiziana che considera superiore a ogni altra.

Nel 1973, una sintetica biografia di Regina trova spazio all'interno del *Dizionario essenziale del futurismo* curato da Lucio Cabutti; ecco le prime righe, dedicate al periodo di formazione⁹:

REGINA, Bracchi (nata a Mede Lomellina). Dopo il diploma all'Accademia di Brera, studia a Torino con lo scultore Alloati, orientandosi dapprima, intorno al 1925, verso una visione plastica tradizionalmente figurativa [...].

L'anno seguente Regina scompare. Se dunque, sino a questo momento, potevamo ipotizzare una supervisione da parte dell'artista su quanto veniva scritto sul suo conto (e quindi, almeno in linea di principio, una maggiore attendibilità dei profili biografici pubblicati), le schede successive sono invece quasi costitutivamente più suscettibili di imprecisioni. Va detto, però, che in massima parte le biografie che seguiranno si limiteranno a riproporre (ora correttamente e ora meno, e spesso anche interpretandole liberamente) le notizie che il dibattito critico aveva messo a disposizione sino al 1974. Fa davvero eccezione a questa regola solamente la biografia incastonata nella presentazione di Masinari per il catalogo della mostra medese del 1976, destinata a divenire – accanto alla scheda della monografia scheiwilleriana – il principale ricettacolo (diretto o indiretto) di notizie sulla scultrice, e in particolare, per quanto ora più ci interessa, degli anni della sua giovinezza e forma-

⁸ LUIGI BRACCHI, *Regina*, in «La Martinella di Milano», aprile 1971.

⁹ LUCIO CABUTTI, *Regina*, in LUCIO CABUTTI, a cura di, *Dizionario essenziale del futurismo*, in «BolaffiArte», ottobre 1973, s.p.

zione (poiché ovviamente – dato il contesto strettamente locale – Masinari dedica più di qualche sforzo alla rievocazione del passato lomellino dell'artista e alle sue ascendenze familiari)¹⁰:

Regina Prassede Cassolo nacque a Mede il 21 maggio 1894 in via S. Francesco ora via G. Invernizzi alle ore due pomeridiane. Il padre Angelo di anni 40. Furono testimoni in Municipio per redigere l'atto di nascita il segretario comunale Tabucchi Primo di anni 29 e l'impiegato Sormani Giuseppe di 49 anni, era sindaco Gaspare Massazza.

La madre Rosa Poggi di vecchia famiglia medese. Ci ricordiamo della «siura Rosa» «l'Angiulonna» dietro l'alto banco del suo negozio di macelleria.

Negli anni '30 continuava ancora il lavoro del marito che l'aveva lasciata vedova con due figlie nel 1900.

La giovane Regina che prometteva bene negli studi venne mandata in collegio dalle Canossiane a Pavia, successivamente frequentò l'Accademia di Brera e si perfezionò poi a Torino con lo scultore Giovanni Alloati.

Nello stesso anno, un profilo biografico di Regina compare anche nel volume di Simona Weller, che tuttavia – imprecisioni a parte – non offre nulla di nuovo per quanto per ora ci interessa maggiormente¹¹; né più interessante è in tal senso il profilo biografico della rassegna modenese curata da Marisa Vescovo nel 1979, che è esattamente identico a quello scheiwilleriano (anche se la Vescovo, all'interno del suo testo, aggiunge alcuni dettagli)¹². L'anno seguente è quello della grande mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*: nella scheda biografica dedicata a Regina, Deanna Farneti opera una delle primissime reinterpretazioni dei dati emersi sino a quel punto, proponendo alcune notizie dubbie (ad esempio l'età in cui Regina viene mandata a studiare a Pavia) con

¹⁰ GIUSEPPE MASINARI, a cura di, *Regina. Una scultrice d'avanguardia*, catalogo della mostra Mede, Centro Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 30 ottobre - 14 novembre 1976, Mede, Circolo Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 1976, s.p.

¹¹ SIMONA WELLER, *Il complesso di Michelangelo*, Macerata, La Nuova Foglio, 1976, pp. 232-233: 232: «Regina Bracchi, scultrice e pittrice [...], è nata a Mede Lomellina (Pavia) ed è morta a Milano nel 1974. Regina ha studiato all'Accademia Alloati ed ha compiuto anche seri studi musicali. [...] Il periodo di *apprentissage* di Regina, con sculture figurative in marmo e bronzo, dura dal 1925 al 1930 [...]».

¹² MARISA VESCOVO, a cura di, *Regina (1894-1974)*, catalogo della mostra Modena, Galleria Civica d'Arte Moderna, 16 dicembre 1979 - 15 gennaio 1980, Modena, Cooptip, 1979: «Continuità dell'avanguardia in Italia», 2), p. 5: «Qualche giorno fa abbiamo avuto occasione di vedere una delle prime opere dell'artista, uno dei bassorilievi in gesso con "cerbiatti", eseguito presumibilmente tra il 19/20, quando studiava a Torino sotto la guida dello scultore Giovanni Alloati (grande amico di Balla) [...]».

apparente ma immotivata sicurezza¹³; nello stesso anno, per la mostra bolognese *La Metafisica. Gli anni Venti*, un succinto profilo biografico reginiano è curato da Paola Marescalchi (la quale però – nonostante la mostra sia dedicata agli anni Venti – è veramente laconica per quanto riguarda l'attività prefuturista di Regina)¹⁴, e sempre al 1980 data anche la scheda crispoliana per il catalogo della mostra *Ricostruzione futurista dell'universo*, che però si limita sostanzialmente a riproporre – in forma discorsiva, e aggiornando solamente il giorno di nascita – quanto riportato nella monografia del 1971¹⁵. Nel 1981 Meneguzzo pubblica la prima biografia reginiana che compare nel contesto di uno studio sul MAC, ma anche in questo caso sugli anni di formazione e prima attività non c'è nessuna nuova notizia¹⁶, né se ne trovano nel volume scheiwilleriano del 1983, che utilizza la stessa nota biografica riportata dodici anni prima nella monografia (con la sola eccezione dell'aggiunta della data di nascita che deriva da Masinari¹⁷; identici al prototipo scheiwilleriano del

¹³ DEANNA FARNETI, *Regina*, in LEA VERGINE, a cura di, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, febbraio 1980 (poi Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1980; Stoccolma, Kulturhuset, 1981), Milano, Mazzotta, 1980, pp. 118-123: 118: «Regina Prassede Cassolo nasce a Mede Lomellina (Pavia) nel 1894. Di umile origine (i suoi genitori gestiscono una macelleria), a sei anni rimane orfana del padre e a dieci viene inviata in un collegio di religiose a Pavia, dove si dedica in particolare allo studio della musica. Diplomatasi all'Accademia di Brera, studia a Torino con lo scultore Giovanni Alloati. Nelle sue prime opere, di carattere figurativo (cfr. *Autoritratto*) usa principalmente il marmo e il bronzo».

¹⁴ PAOLA MARESCALCHI, *Regina (Regina Prassede Cassolo)*, in RENATO BARILLI, FRANCO SOLMI, a cura di, *La Metafisica: gli Anni Venti*, catalogo della mostra Bologna, Galleria d'arte moderna, maggio-agosto 1980, Bologna, Grafis, 1980, pp. 256-257: 256: «Inizia la sua attività negli Anni Venti, nell'ambito del figurativo e usando materiali tradizionali, come il marmo e il bronzo. La sua attività più interessante inizia intorno al '30 [...]».

¹⁵ ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980, Torino, Musei Civici, 1980, p. 615: «Regina Bracchi è nata a Mede Lomellina (Pavia) il 21 maggio 1894. Diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera, ha studiato successivamente a Torino con lo scultore Giovanni Alloati. Impegnata in sculture figurative postimpressioniste a metà degli anni Venti, in marmo e in bronzo [...]». Quasi del tutto identica, peraltro, sarà anche la scheda – sempre curata da Crispolti – per il catalogo della mostra milanese sugli anni Trenta: E.C. [ENRICO CRISPOLTI], *Regina (Regina Bracchi)*, in *Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra Milano, Galleria Vittorio Emanuele - Sagrato del Duomo - Palazzo Reale - ex Arengario, 27 gennaio - 30 aprile 1982, Milano, Mazzotta, 1983², p. 528: «N. a Mede Lomellina (Pavia) nel 1894; m. a Milano nel 1974; scultrice. Diplomata all'Accademia di belle arti di Brera, studia successivamente a Torino con lo scultore Giovanni Alloati. Impegnata in sculture figurative postimpressioniste a metà degli anni Venti».

¹⁶ MARCO MENEGUZZO, *Il MAC (Movimento Arte Concreta). 1948/1958 direzioni, contraddizioni e linee di sviluppo di una poetica aperta*, Ascoli Piceno, D'Auria Editrice / Piano Inclinato, 1981, p. 47: «Pittrice e scultrice, nata a Mede Lomellina (PV). Diplomata all'Accademia di Brera, studiò poi scultura con G. Alloati a Torino».

¹⁷ GAETANO FERMANI, VANNI SCHEIWILLER, a cura di, *Regina. Nove sculture, quindici poesie inedite*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983, pp. 63-68: 63. A proposito delle pubblicazioni di Scheiwiller dedicate a Regina, è da segnalare che

1971 saranno peraltro anche i profili biografici delle due personali reginiane del 1985¹⁸). Una mostra da cui ci si sarebbe potuto aspettare un approfondimento sulla biografia reginiana è quella del 1983 dedicata al *Futurismo pavese*, ma in realtà anch'essa non fa che limitarsi a riproporre quanto già noto¹⁹, mentre anche le due ottime biografie del 1990 (quella di Patrizia Serra per la personale della Casa del Mantegna²⁰ e quella di Francesco Tedeschi per la mostra *Scultura a Milano 1945-1990*)²¹ trattano del periodo giovanile di Regina solo in maniera estremamente sommaria.

La fondamentale mostra di Sartirana Lomellina del 1991 non presenta una vera e propria biografia, ma l'importante testimonianza di Gaetano Fermani²²; quest'ultima, tuttavia, per quanto preziosissima per restituirci quegli aspetti del carattere, del pensiero e degli interessi della scultrice che solo

nel già citato volume pubblicato in occasione delle nozze d'oro di Regina e Luigi Bracchi (REGINA [REGINA CASSOLO BRACCHI], *Il linguaggio del canarino*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1971) non compare alcuna nota biografica; semplicemente, in una delle ultime pagine del volume, una «Nota dell'editore» rinvia alla monografia pubblicata solo pochi mesi prima: «[...] Per notizie più ampie su Regina, rimando al lettore alla monografia che le ho dedicata [...]».

¹⁸ ALBERTO VECA, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Valenza, Centro Comunale di Cultura, 23 febbraio - 24 marzo 1985, Valenza, Centro Comunale di Cultura, 1985, s.p.; LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina (1894-1974). Sculture e disegni*, catalogo della mostra Milano, Koh-I-Noor Centro Culturale, 8-29 marzo 1985 (poi Francoforte, Galerie Loehr), [s.l., s.n.]; stampa 1985, s.p. Nel catalogo della mostra valenzana, in particolare, il riferimento al profilo biografico pubblicato da Scheiwiller è anzi assolutamente diretto: al principio delle «Notizie bio-bibliografiche» curate da Gaetano Fermani, e segnatamente nella pagina dedicata alla biografia, si legge infatti «Riferimento: ARTE MODERNA ITALIANA N. 91 / REGINA / a cura di Giovanni Scheiwiller».

¹⁹ *Regina Cassolo Bracchi*, in ROSSANA BOSSAGLIA, SUSANNA ZATTI, a cura di, *Futurismo pavese*, catalogo della mostra Pavia, Castello Visconteo, febbraio-marzo 1983, Pavia, Ticinum Edizioni, 1983, pp. 99-105: 99: «Regina Cassolo era nata a Mede Lomellina il 21 maggio 1894, si era diplomata all'Accademia di Brera, quindi aveva proseguito gli studi di scultura a Torino sotto la guida di Giovanni Alloati».

²⁰ *Regina. Sculture carte disegni 1925-1974*, catalogo della mostra Mantova, Casa del Mantegna, 10 marzo - 8 aprile 1990, Mantova, Publi-Paolini, 1990, pp. 43-44: 43: «Dopo essersi formata nell'ambito del figurativo, prima diplomandosi all'Accademia di Brera, poi studiando con Giovanni Alloati a Torino, Regina [...]».

²¹ FRANCESCO TEDESCHI, *Regina*, in LUCIANO CAMEL, MARIO DE MICHELI, MARINA DE STASIO, FRANCESCO PORZIO, a cura di, *Scultura a Milano 1945-1990*, catalogo della mostra Milano, Palazzo della Permanente, 1 giugno - 22 luglio 1990, pp. 162-163: 162: «Nata a Mede Lomellina il 21 maggio 1894, sviluppa il suo gusto artistico dapprima studiando musica e poi dedicandosi all'arte figurativa; si diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera e si reca poi a Torino per frequentare lo studio dello scultore Giovanni Alloati. Dopo aver eseguito sculture figurative in marmo e bronzo negli ultimi anni Venti [...]».

²² GAETANO FERMANI, *Racconto Regina*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 139-142. Come si ricorderà, tale testo è la versione riveduta e corretta della testimonianza già pubblicata nel 1980 in occasione della rassegna presso la Galleria Arte Centro (GAETANO FERMANI, *Regina*, in «Bollettino Arte Centro '80», gennaio-giugno 1980, pp. 17-20).

una frequentazione diretta ed assidua può consentire di individuare, non contiene informazioni circa il periodo giovanile di Regina. Alcune indicazioni biografiche relative ai primi anni sono però integrate nella lettura critica di Luciano Caramel, che in nota sollecita peraltro la necessità di una «ricognizione più puntuale», sia pure ai fini di un «interesse per lo più documentario»²³. Due anni più tardi, il profilo biografico reginiano inserito nel catalogo dell'importante mostra *Cesare Andreoni e il futurismo a Milano fra le due guerre* ripropone i soliti dati²⁴, mentre addirittura nel resto del decennio Novanta non si trova alcuna nota biografica che si interessi – sia pure sommariamente, come in tutti gli altri casi che abbiamo brevemente citato – agli anni prefuturisti della vita e della carriera di Regina. Si deve dunque giungere alla mostra *Futurismo & Futurismo pavese* del 2001, curata da Virginio Giacomo Bono a Voghera, per trovare un nuovo sintetico profilo biografico di Regina; tuttavia, per l'ennesima volta, nemmeno il carattere precipuamente locale dell'evento stimola un approfondimento sulla giovinezza dell'artista²⁵. Nulla di nuovo neppure nelle biografie edite nei cataloghi delle due mostre dedicate al Futurismo cui Regina partecipa con alcune opere negli anni 2001 e 2004²⁶, né, ancora in quella della rassegna milanese del 2007 che indaga i rapporti tra

²³ «L'avvio, ovviamente, anche per Regina è tuttavia sul registro di una cauta, scolastica plasticità, naturale negli anni dell'apprendistato, tra Milano e Torino, in anni, a cavallo del 1920, di generale rientro delle spinte modernistiche, anche fuori degli ambienti accademici»; «Le notizie su quegli anni sono assai scarse, per la ritrosia dell'artista, assai parca di informazioni in proposito. Nel 1971, in occasione della monografia dedicata da Vanni Scheiwiller (*Regina*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano), Regina fece condensare quanto concerne la sua formazione in poche righe: "Diplomata all'Accademia di Brera, studiò poi a Torino con lo scultore Giovanni Alloati". Aggiungendo solo: "Ha studiato musica dall'età di dieci anni". Una ricognizione più puntuale – non facile, per la scarsità dei punti di riferimento – è ancora da fare, ed è d'altronde di interesse più che altro documentario, dati i limiti delle opere attribuibili a quel tempo» (LUCIANO CAMEL, *La scultura lingua viva*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 11-37: 11 e 35, nota 1).

²⁴ MARIATERESA CHIRICO, *Regina (Regina Cassolo Bracchi)*, in ARCHIVIO CESARE ANDREONI, a cura di, *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 29 gennaio - 28 marzo 1993, Bergamo, Edizioni Bolis, 1993, p. 197: «La formazione di Regina è di tipo tradizionale: si diploma all'Accademia di Brera e si perfeziona poi a Torino con lo scultore Giovanni Alloati. I suoi primi lavori degli anni Venti, infatti, sono sculture figurative di carattere postimpressionista, realizzate in marmo e in bronzo, con le quali partecipa alla prima mostra regionale d'arte lombarda a Milano nel 1928».

²⁵ VIRGINIO GIACOMO BONO, a cura di, *Futurismo & Futurismo pavese*, catalogo della mostra Voghera, Sala Luisa Pagano, 9-30 giugno 2001, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2001, p. 80: «Diplomata all'Accademia di Brera, si perfeziona a Torino con lo scultore Alloati, ed esegue negli anni Venti sculture di carattere postimpressionista».

²⁶ «Diplomatasi a Brera, studia in seguito con Alloati»; i due profili biografici sono identici: cfr. ARIANNA MERCANTI, ILARIA SCHIAFFINI, *Regina (Regina Bracchi)*, in ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio - 12 novembre 2001, Milano, Mazzotta, 2001, p. 590; ARIANNA MERCANTI, ILARIA SCHIAFFINI, *Regina (Regina Bracchi)*, in ADA MASOERO, RENATO MIRACCO,

Kandinskij e l'astrattismo italiano²⁷, mentre più interessante – ma purtroppo sempre tremendamente laconica per ciò che concerne gli anni giovanili – è l'ottima scheda biografica redatta da Anna Maria Ruta per la mostra siracusana curata da Renato Miracco²⁸. Citando solo *en passant* il rapido profilo biografico della rassegna *L'arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo*²⁹, si può poi verificare come neppure una ennesima mostra dall'orizzonte locale – non pavese, ma addirittura specificamente lomellino – stimola approfondimenti particolari sul piano biografico (né sugli anni di formazione, né su quelli immediatamente successivi)³⁰; più ampio e interessante, e dunque meritevole di citazione, è invece quanto scrive Mirella Bentivoglio nella sua scheda dedicata a Regina nel volume scritto a quattro mani con Franca Zoccoli³¹:

FRANCESCO POLI, a cura di, *L'estetica della macchina. Da Balla al futurismo torinese*, catalogo della mostra Torino, Palazzo Cavour, 29 ottobre 2004 - 30 gennaio 2005, Milano, Mazzotta, 2004, p. 168.

²⁷ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Kandinsky e l'astrattismo italiano 1930-1950*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 10 marzo - 24 giugno 2007, Milano, Mazzotta, 2007, p. 365: «Dopo aver frequentato l'Accademia di Brera, Regina prosegue i suoi studi a Torino, con Giovanni Battista Alloati. Negli anni venti esegue, in marmo e in bronzo, sculture figurative di gusto postimpressionista».

²⁸ ANNA MARIA RUTA, *Regina (Regina Prassede Cassolo Bracchi)*, in RENATO MIRACCO, a cura di, *Avanguardie femminili in Italia e in Russia 1910-1940*, catalogo della mostra Siracusa, ex Monastero del Ritiro, 5 ottobre - 11 novembre 2007, Milano, Mazzotta, 2007, pp. 115-116: 115: «Regina – con questo solo nome è conosciuta in arte – nasce da una famiglia modesta e rimane orfana del padre a sei anni. Personaggio estroverso, tutto proiettato verso la modernità, di cui sperimenta le direzioni più nuove e dirompenti, dopo il diploma conseguito all'Accademia di Belle Arti di Brera e gli studi di perfezionamento a Torino, già alla metà degli anni Venti produce sculture in gesso, marmo e bronzo, sebbene ancora figurative e sulla scia di certo postimpressionismo».

²⁹ I.B. [ILARIA BIANCHI], *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, in *L'Arte delle Donne dal Rinascimento al Surrealismo*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale, 5 dicembre 2007 - 9 marzo 2008, Milano, Federico Motta Editore, 2007, p. 338: «Regina nasce a Mede Lomellina, località della provincia pavese nel 1894; alla morte dei genitori all'età di dieci anni viene mandata a studiare in un collegio a Pavia. Raggiunto il diploma all'Accademia di Brera, diviene allieva a Torino dello scultore Alloati. Una prima fase figurativa (di cui restano opere in bronzo e in marmo) [...]».

³⁰ PAOLO CAMPIGLIO, RACHELE FERRARIO, a cura di, *Futurismo e modernità. Artisti e collezionisti in Lomellina*, catalogo della mostra Vigevano, Castello, 27 settembre - 14 dicembre 2008, Milano, Skira, 2008, pp. 112-113: 112: «Nata a Mede Lomellina (Pavia) nel 1894, Regina Cassolo (moglie del pittore Luigi Bracchi), si diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera e, successivamente, a Torino, è allieva dello scultore Giovanni Alloati. Nel 1928 è presente alla "I Mostra Regionale d'Arte Lombarda" di Milano [...]».

³¹ MIRELLA BENTIVOGLIO, *Regina*, in MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, pp. 85-96: 85. Come già precisato nel secondo capitolo, il volume era già stato pubblicato in precedenza in lingua inglese (MIRELLA BENTIVOGLIO, FRANCA ZOCCOLI, *The Women Artists of Italian Futurism. Almost lost to history*, New York, Midmarch Arts Press, 1997) in una versione successivamente rivista e ampliata in occasione della traduzione in italiano.

Nata nel 1894 a Mede Lomellina, e molto presto orfana del padre (Angelo Cassolo, che gestiva una macelleria), venne educata in un collegio a Pavia. Dopo essersi diplomata presso l'Accademia di Brera, ed essersi perfezionata a Torino sotto la guida dello scultore Giovanni Alloati, non si allontanò più dalla capitale lombarda. [...]

Le sue sculture in marmo e in bronzo sono poche e precedenti alla sua attenzione per l'avanguardia. Nella prima metà degli anni Venti modella ritratti; nella seconda inizia a tendere verso una maggiore sintesi mediante l'uso del gesso, materia rapidamente plasmabile.

Nel 2009, in occasione delle tante mostre collettive dedicate al movimento marinettiano, sono pubblicate numerose biografie reginiane, nessuna delle quali risulta però per noi particolarmente interessante³²; più dettagliato, invece, è il profilo redatto da Anna Zelaschi per il suo intervento al convegno dedicato al *Futurismo pavese*³³ (in ultima analisi derivante dalla sua tesi di laurea discussa nel 1995³⁴ e infine riproposta dall'autrice, nel 2010, anche nella monografia³⁵):

³² Si possono citare al massimo la biografia pubblicata nel cd allegato al catalogo della mostra milanese a cura di Giovanni Lista e Ada Masoero e quella a corredo della mostra vogherese – dunque lomellina – organizzata dall'Associazione Culturale Progetto Voghera: ILARIA CICALI, *Regina*, in GIOVANNI LISTA, ADA MASOERO, a cura di, *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, catalogo della mostra Milano, Palazzo Reale (6 febbraio - 7 giugno 2009), Milano, Skira, 2009, cd allegato, file "*Biografie.pdf*", p. 33: «Regina. Nome con cui è nota Regina Cassolo Bracchi, scultrice, nata a Mede Lomellina (Pavia) il 21 maggio 1894, morta a Milano il 14 settembre 1974. Dopo essersi diplomata all'Accademia di Brera, diventa allieva dello scultore Giovanni Alloati a Torino. Inizia a esporre i suoi primi lavori, di carattere postimpressionista, alle mostre regionali milanesi degli ultimi anni venti»; ASSOCIAZIONE CULTURALE PROGETTO VOGHERA, a cura di, *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*, catalogo della mostra Voghera, Sala Luisa Pagano, 4-26 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, p. 70: «Studia a Brera e poi scultura a Torino. Le sue prime opere sono sculture figurative in marmo, gesso e bronzo». I testi di quest'ultimo catalogo, e dunque – sebbene manchino indicazioni più specifiche e precise – anche quelli delle schede biografiche, sono di Leonardo Gallina e Graziano Bertelegni.

³³ ANNA ZELASCHI, *Regina e il suo museo*, in *Futurismo pavese*, Atti del Convegno, Aereoporto di Rivanazzano, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, pp. 34-48: 34.

³⁴ ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995 (si veda in particolare, per quanto riguarda i dati biografici relativi ai primi trentacinque anni della vita di Regina, pp. 4-5).

³⁵ ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Edizioni Guardamagna, 2010 («I quaderni di Lomellina Musei», 2), p. 11. In questo volume, peraltro, già all'interno della presentazione che precede il saggio critico vero e proprio (*Regina: un'artista tra noi*, pp. 9-10: 9), la Zelaschi sintetizza in quattro righe questi anni della vita della scultrice: «Nata e cresciuta a Mede (PV), figlia di un macellaio, morto quando era ancora in tenera età, Regina fu mandata dalla madre ad istruirsi presso le Suore Canossiane a Pavia fino all'adolescenza. Ventenne si trasferì a Milano e, quindi, a Torino, dove, divenuta allieva dell'Alloati, iniziò a scolpire negli anni Venti».

Il 21 maggio 1894 a Mede Lomellina, in via S. Francesco, l'attuale via G. Invernizzi, nasce Regina Prassede Cassolo, figlia di Angelo e Rosa Poggi, proprietari di un negozio di macelleria. Nel 1911 Regina rimane orfana del padre e sarà dunque la "siura Rosa", la signora Rosa, come veniva sempre chiamata la madre, a occuparsi di lei e della sorella, più giovane di qualche anno. La donna continuò inoltre a mandare avanti il lavoro prima svolto col marito. Regina si dimostra subito una bambina diligente e studiosa, tanto da indurre la madre a mandarla a studiare in città. Così a ospitare la giovane medese è il collegio delle Canossiane, sito a Pavia, dove ella compirà i suoi studi per poi frequentare l'Accademia di Brera da cui uscirà diplomata, anche se oggi non è facile ricostruire con esattezza il suo percorso accademico. A Milano resterà sempre legata e a Milano, il 13 ottobre 1921, sposterà Luigi Bracchi, (Tirano, 17 maggio 1892 - Milano 1978) un pittore, che si era trasferito ventenne in città, dove aveva frequentato l'Accademia di Brera e lo studio di Giuseppe Ronchi, rimanendo però di fatto un autodidatta. [...]

Da Milano Regina si trasferisce a Torino e diviene allieva dello scultore Giovanni Battista Aloati (Torino 1876-1964) con il quale compie le prime esperienze di scultura. [...] Negli anni immediatamente successivi Regina lavorerà infatti su opere a carattere prevalentemente figurativo e con materiali tradizionali, quali marmo, gesso e bronzo, dando forma a vari ritratti a mezzo busto e a interessanti lastre a soggetto faunistico.

Sempre nel 2009, la rassegna personale curata da Rachele Ferrario per la Galleria Spaziotemporaneo di Milano ripropone, con varianti minime, il profilo stilato a suo tempo per la monografia di Scheiwiller³⁶, mentre finalmente la prima ampia e approfondita scheda biografica su Regina compare nel 2010 sul catalogo della mostra di Palazzolo sull'Oglio³⁷:

1894

Regina Cassolo nasce a Mede (Pavia) il 21 maggio 1894. Il padre Angelo Cassolo gestisce una macelleria con la moglie Rosa Poggi fino al 1900, anno in cui morendo lascia anche le due figlie. Regina, di secondo nome Prassede, compie i primi studi in collegio presso le suore

³⁶ RACHELE FERRARIO, a cura di, *Regina Futurista. Opere degli anni Trenta*, catalogo della mostra Milano, Galleria Spaziotemporaneo, marzo-aprile 2009, Milano, Spaziotemporaneo, 2009, s.p.: «1894 Regina Cassolo Bracchi nasce a Mede (Pavia) il 21 maggio. Diplomata all'Accademia di Brera, studia poi a Torino con lo scultore Giovanni Aloati. Si dedica alla musica all'età di dieci anni. 1920-1930 Sculture figurative in gesso, marmo e bronzo». In sostanza, la Ferrario aggiunge solo la precisazione relativa alle opere in gesso.

³⁷ *Biografia*, in PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 145-149: 145.

Canossiane a Pavia, dove coltiva il suo interesse per la musica dall'età di dieci anni. Frequenta in seguito l'Accademia di Brera, dove si diploma e successivamente si perfeziona presso lo scultore torinese Giovanni Battista Alloati. Il discepolato presso l'artista (amico di Giacomo Balla e di Fillia) le è particolarmente utile per il rigore e la disciplina del disegno, oltre che per l'esperienza nella plastica.

1921

Sposa il pittore Luigi Bracchi e si trasferisce a Milano in via Rossini 3, dove risiederà per tutta la vita, eccetto brevi spostamenti a Parigi, Mede e in Valtellina durante il secondo conflitto mondiale. [...]

1925-1928

Regina ricorda il 1925 con la sintetica nota: "Prime sculture figurative, marmo-bronzo". Con una serie di ritratti in gesso, bronzo e un autoritratto in marmo inizia una produzione scultorea di impronta realista che non esclude suggestioni di Maillol e una certa attenzione ai valori di superficie. Appartengono a questo periodo anche alcuni bassorilievi o sculture a tutto tondo in gesso di animali in gruppo o a coppie (cerbiatti, oche, aironi), che rivelano una ricerca sul mondo naturale alternativa al ritratto, traduzione plastica della leggerezza del segno disegnato. [...] Partecipa nel 1928 alla prima mostra sindacale, la *I Mostra regionale d'arte lombarda* presso la Permanente di Milano: nella IV sala i bronzi di *Testa di ragazzo* (1925) e *Popolana* (1925 ca.), una sorta di "maschera" che evidenzia l'intento di svuotare le masse e i volumi, pur in una plastica di tocco e ancora d'impronta realista.

Con la citazione di queste ultime righe possiamo concludere l'elenco di quanto scritto, nel corso del tempo, a proposito della vita di Regina prima della svolta avanguardistica: naturalmente anche in altre pubblicazioni sono stati riportati dati o anche complete schede biografiche sul conto della scultrice, ma i brani che abbiamo rapidamente passato in rassegna costituiscono senz'altro i testi in tal senso più interessanti³⁸. Detto questo, credo proprio non possano esserci dubbi sul fatto che

³⁸ In aggiunta segnalo solamente che spesso i riscontri sulla stampa e sul web seguiti alla mostra di Palazzolo sull'Oglio hanno proposto al lettore, con apparente certezza, dati diversi da quelli che compaiono sul catalogo. O forse, ancora meglio, si potrebbe parlare di libere interpretazioni giornalistiche di quanto sostenuto dal curatore della mostra e dal suo staff, sia per quanto riguarda gli anni giovanili, sia per quanto riguarda la sua successiva carriera. Così, può capitare di leggere che Regina si è iscritta all'Accademia di Brera «alla metà del secondo decennio» (*Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, in «Brescia Week», 15 gennaio 2010), oppure che è «diplomata in scultura» (BEATRICE BUSCAROLI, *A Brescia la Regina del Futurismo*, in «Arte», 28 febbraio 2010), quando invece nessuno – e non solo nella mostra di cui tali

la critica si sia poco interrogata su quanto Regina abbia fatto, visto e studiato prima di aderire al Futurismo; o quanto meno possiamo ipotizzare che le concrete difficoltà di reperimento e verifica dei dati abbiano spesso scoraggiato gli studiosi, spingendoli semmai a concentrarsi sugli anni seguenti, anche perché a prima vista – come affermava Caramel nel 1991 – «dati i limiti delle opere attribuibili a quel tempo»³⁹ una migliore conoscenza della vita di Regina non sembrava poter cambiare il giudizio complessivo sulla sua opera. In realtà, però, proprio in questo capitolo si vedrà come le opere dei tardi anni Venti nascondano sorprese talmente importanti da rendere imprescindibile una più attenta ricostruzione della biografia e degli interessi culturali della scultrice già a questa data. E in ogni caso, indipendentemente dal valore e dal significato delle opere in questione (che comunque, come si vedrà, è notevole), mi pare anche chiaro che ai fini di un più corretto inquadramento della figura di Regina e della sua produzione, una conoscenza quanto più possibile precisa della sua giovinezza e della sua prima maturità (ribadisco: si tratta di trentacinque anni, non di cinque) è questione tutt'altro che marginale, se non altro perché investe considerazioni legate a rapporti, ad atmosfere e climi culturali, a letture e a sensibilità che possono aver favorito – e in effetti l'hanno fatto – l'adesione di Regina al linguaggio futurista. Rispetto al quale – allo stato attuale delle indagini –, secondo la bibliografia la scultrice sembrerebbe essersi convertita non solo *ex abrupto*, ma addirittura quasi per gioco, e solamente assecondando quella sua personale vena ludica e scanzonata che senz'altro emerge in tutta la sua opera (e non solo in quella degli anni futuristi), ma che pure non si può pensare non sia stata accompagnata da una riflessione seria, magari asistemica ma non per questo meno lucida.

Ricapitoliamo dunque ciò che abbiamo letto nei brani riportati, sottolineando le discrasie tra una fonte e l'altra relativamente alla medesima questione. Secondo tutte le biografie citate (eccezion fatta per il volume di Prampolini), Regina nasce a Mede Lomellina⁴⁰; non tutte le schede riportano

articoli sono recensioni, ma in ottant'anni di dibattito critico – ha mai avanzato sicurezze in merito; o addirittura che «fin dai banchi di Brera, sezionava i fiori per cavarne motivi astratti» (FILIPPO RIZZI, *Un'autentica Regina dell'arte*, in «Avvenire», 26 gennaio 2010), giungendo dunque a suggerire addirittura – senza alcuna motivazione valida e documentata – una precocissima adesione di Regina all'estetica dell'astrattismo. In tal senso, maggior correttezza e precisione – almeno in termini generali, poiché ci sono naturalmente anche diverse eccezioni – l'hanno dimostrata i giornalisti che hanno recensito la monografia scheiwilleriana del 1971 o le rare personali dei successivi vent'anni.

³⁹ LUCIANO CAMEL, *La scultura lingua viva*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 11-37: 11 e 35 (nota 1).

⁴⁰ Curiosamente, l'unico testo citato che non segnala il luogo di nascita è l'articolo del marito Luigi Bracchi, che però come detto non è strutturato come un vero e proprio profilo biografico.

l'anno di nascita, ma quelle che lo fanno – comunque molte – sono concordi nell'individuare nel 1894⁴¹, e la stessa cosa può dirsi per il giorno di nascita, che nella massima parte dei casi non è riportato ma che nelle schede che lo segnalano è unanimemente indicato al 21 maggio⁴². Alcune schede annotano che Regina perse il padre – di professione macellaio⁴³ – in giovane età⁴⁴ (una di esse parla però della perdita di entrambi i genitori⁴⁵), ma sostanzialmente diverse sono le date in cui la scomparsa viene collocata: secondo alcune nel 1900⁴⁶, cioè quando Regina aveva sei anni, e secondo altre nel 1911⁴⁷, quando invece ne aveva diciassette. Diverse fonti parlano di una sua prima formazione presso le madri Canossiane a Pavia, o comunque presso un collegio⁴⁸, e molte accennano ad una non meglio precisata formazione musicale⁴⁹. Tutte le fonti – tranne tre⁵⁰ – se-

⁴¹ L'anno di nascita non è riportato nel volume di Prampolini, in *Futurismo 1909-1920-1961* di Acquaviva, nel catalogo della mostra *Aeropittura futurista* del 1970, nella monografia di Scheiwiller del 1971, nel *Dizionario essenziale del futurismo* di «BolaffiArte» del 1973, nel volume della Weller del 1976 e nel volume di Meneguzzo del 1981, mentre è invece indicato in tutte le altre biografie (comprese quelle per le quali, essendo segnalato solo nell'intestazione della scheda biografica, in questa sede non è stato trascritto, e comprese tutte le pubblicazioni che riprendono la biografia scheiwilleriana nella versione aggiornata del 1983). In sostanza, cioè, poiché il volume di Meneguzzo è una versione ampliata della sua tesi di laurea discussa nel 1976, tutte le pubblicazioni successive a quell'anno – ovvero alla mostra postuma di Medea curata da Masinari, che per primo indica la data di nascita – riportano l'anno 1894.

⁴² Anche il giorno di nascita non viene mai segnalato prima del catalogo curato da Masinari per la mostra medese del 1976 (compresi la Weller e Meneguzzo); in seguito, indicano il giorno di nascita Crispolti nel 1980, Bossaglia e Zatti nel 1983, il volume scheiwilleriano del 1983 e tutte le successive pubblicazioni che a quest'ultima biografia fanno riferimento (Veca 1985, Caramel 1985, Ferrario 2009), Miracco nel 2007, la Bentivoglio nel 2008 e Campiglio nel 2010.

⁴³ Precisano la professione di macellaio del padre Masinari nel 1976, la Farneti nel 1980, la Bentivoglio nel 2008, la Zelaschi in tutti e tre i suoi interventi, e infine Campiglio nel 2010.

⁴⁴ È sempre Masinari, nel 1976, il primo a segnalare la prematura scomparsa del padre, che viene poi annotata anche dalla Farneti nel 1980, dalla Bentivoglio nel 2008, dalla Zelaschi in entrambi gli interventi del 2010, da Campiglio nel 2010.

⁴⁵ Ilaria Bianchi nel 2007.

⁴⁶ Indicano l'anno 1900 Masinari nel 1976, la Farneti nel 1980, la Bentivoglio nel 2008, Campiglio nel 2010.

⁴⁷ Segnala il 1911 solamente la Zelaschi, nella sua tesi di laurea del 1995 e in entrambi i suoi interventi del 2010.

⁴⁸ Anche in questo caso, il primo a segnalare gli studi «in collegio dalle Canossiane a Pavia» è Masinari nel 1976; parlano in seguito di questi studi la Farneti nel 1980 («un collegio di religiose a Pavia»), Ilaria Bianchi nel 2007 e la Bentivoglio nel 2008 (entrambe parlano semplicemente di «un collegio a Pavia»), i due interventi della Zelaschi del 2010, Campiglio nel 2010.

⁴⁹ Citano questi studi la biografia Scheiwiller del 1971 e tutte le pubblicazioni che da quella biografia derivano la propria (Vescovo 1979, Scheiwiller 1983, Veca 1985, Caramel 1985 e Ferrario 2009, sempre con la formula «ha studiato musica dall'età di dieci anni»), Tedeschi nel 1990, Campiglio nel 2010. La Weller, invece, non sappiamo su quali basi, nel 1976 parla di «seri studi musicali».

gnalano il diploma presso l'Accademia di Brera, e tutte tranne tre indicano un successivo apprendistato (che in molti casi si precisa essersi svolto a Torino⁵¹) presso lo studio dello scultore Alloati⁵²; curiosamente, una delle pubblicazioni che abbiamo citato accenna ad una frequenza di Regina presso una «Accademia Alloati»⁵³. Quanto invece alla produzione di questi anni, tralasciando le considerazioni critiche – alcune delle quali, volutamente, non sono state neppure citate –, quel che più ci interessa è che la cronologia delle prime opere – figurative, in marmo e in bronzo, e secondo alcuni volumi anche in gesso⁵⁴ – viene collocata dal 1925 al 1930.

Cominciamo dunque, per quanto possibile, a fare un po' d'ordine, e a verificare che cosa ci sia di vero nelle tante e spesso contrastanti notizie che sino a questo momento hanno trovato asilo nella bibliografia.

3.2 *Regina a Mede*

Regina Cassolo nasce a Mede Lomellina, piccolo centro della campagna pavese orientale, a pochi chilometri dal confine con il Piemonte, il 21 maggio 1894. A testimoniare data e luogo di nascita, correttamente riportati da Masinari nel 1976⁵⁵ e da quel momento diventati pressoché ubiquitari nella bibliografia (quanto meno relativamente al luogo e all'anno di nascita, se non al giorno⁵⁶), è il

⁵⁰ Fanno eccezione Weller 1976 (cfr. nota 53), il catalogo della mostra di Voghera del 2009 e soprattutto il marito Luigi Bracchi nel suo articolo del 1971 (di quest'ultimo si parlerà meglio in seguito).

⁵¹ Non precisano l'ambito torinese solamente la Weller nel 1976 e Mercanti e Schiaffini nel 2001 (e di conseguenza nel 2004).

⁵² Eccezioni, ancora una volta, la biografia della Weller del 1976 e il catalogo della mostra di Voghera del 2009 (che dice, tuttavia, che Regina «studia a Torino»), cui si aggiunge la biografia di Anna Maria Ruta del 2007 (quest'ultima, però, pur non indicando l'Alloati, parla di «studi di perfezionamento a Torino»). Segnalo peraltro che tutte le fonti, salvo la biografia riportata nel volume *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, i due interventi della Zelaschi del 2010 e quello di Campiglio sempre nel 2010, citano l'artista come "Giovanni Alloati" e non, come più corretto, con il nome di "Giovanni Battista Alloati".

⁵³ È ancora la Weller nel 1976.

⁵⁴ Segnalano opere in gesso per quegli anni – o comunque le riproducono tra le opere in catalogo – la Vescovo nel 1979, Caramel nel 1991, la tesi della Zelaschi nel 1995, la Ruta nel 2007, la Bentivoglio nel 2008, la Ferrario nel 2009, Gallina e Berteleghi nel 2010, i due interventi della Zelaschi nel 2010, Campiglio nel 2010.

⁵⁵ GIUSEPPE MASINARI, a cura di, *Regina. Una scultrice d'avanguardia*, catalogo della mostra Mede, Centro Artistico culturale Giuseppe Amisani, 30 ottobre - 14 novembre 1976, Mede, Circolo Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 1976, s.p.

⁵⁶ Cfr. nota 42.

«Registro degli Anni di nascita dell'anno 1894» (figg. 1-2) del Comune di Mede⁵⁷, in cui risulta che il padre di Regina si è presentato in Comune – per registrare la nascita della figlia – il 26 maggio. Il documento, prima d'ora inedito, è stato tuttavia certamente consultato dal medese Masinari, che non lo cita espressamente – come è del resto sua abitudine – ma riporta sicuramente proprio da esso non solo i dati più essenziali (eventualmente ricavabili anche altrimenti, magari attraverso le testimonianze dei parenti), ma – come abbiamo visto – anche quelli accessori, che viceversa non possono provenire che dall'atto in questione⁵⁸.

Rispetto a quanto scrupolosamente annotato dal Masinari – ma si tratta comunque di questione secondaria, per quanto curiosa – segnalo solo che il nome di battesimo con il quale la futura scultrice viene registrata all'anagrafe non è, come invece riporta lo studioso medese, «Regina Prassede», ma solamente «Regina»: stranamente – ma poi forse ne capiremo il motivo – il secondo nome Prassede non è riportato nelle righe scritte nel 1894, ma solo nelle due annotazioni marginali successive, l'una redatta all'epoca del matrimonio di Regina (di cui parleremo) e l'altra all'epoca della scomparsa dell'artista, molti anni più tardi. Dopo le ricerche di Masinari, è molto probabile che tale documento non sia più stato consultato: anche Anna Zelaschi, che nella sua tesi di laurea del 1995 riporta nell'appendice documentaria un «Estratto per riassunto del registro degli atti di nascita» (emesso nel 1995 dall'Ufficio dello Stato Civile del Comune di Mede)⁵⁹, sembra non aver consultato direttamente l'originale. Tuttavia, alla Zelaschi va il merito di aver per la prima volta segnalato la fonte⁶⁰ da cui certamente anche Masinari aveva tratto, quasi vent'anni prima, i dati biografici in seguito divenuti per così dire ufficiali, e da quel momento in avanti sempre utilizzati in ogni pubblicazione riguardante Regina.

Lo stesso documento fornisce anche alcuni, sommari dati sulla famiglia di Regina: il padre, Angelo Cassolo, è indicato come «macellaio» e risulta avere quarant'anni, mentre di sua moglie Rosa

⁵⁷ Registro degli Anni di nascita dell'anno 1894 (Comune di Mede, Archivio Comunale).

⁵⁸ Masinari si sofferma ad esempio anche sulla via in cui l'artista nacque («via S. Francesco ora via G. Invernizzi») e sui testimoni presenti («il segretario comunale Tabucchi Primo di anni 29 e l'impiegato Sormani Giuseppe di 49 anni»; *ibidem*).

⁵⁹ ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, p. 179.

⁶⁰ *Ivi*, p. 4 (nota 1); cfr. anche ANNA ZELASCHI, *Regina e il suo museo*, in *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*, Atti del Convegno, Aeroporto di Rivanazzano, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, pp. 34-48: p. 46 (nota 1); ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Guardamagna Editori, 2010, p. 11 (nota 1). Segnalo tuttavia che solo la dicitura contenuta nella tesi di laurea è formalmente corretta, poiché giustamente rimanda all'Estratto prodotto dall'anagrafe medese nel 1995 contenuto nell'appendice documentaria, mentre dalle indicazioni contenute nelle note alle due pubblicazioni del 2010 è impossibile risalire a tale Estratto.

Poggi («seco lui convivente») non è annotata l'età. Qualche informazione in più si ricava però da un altro documento, inedito e probabilmente mai consultato da alcuno, da me rinvenuto presso l'Archivio Comunale del Comune di Mede: il «foglio di famiglia» del censimento nazionale del 1911 (fig. 3)⁶¹.

Firmato sul retro da Angelo Cassolo, ma con ogni probabilità redatto da altra mano sul fronte⁶², il documento fornisce diverse notizie di vario interesse e soprattutto consente di impostare alcune ipotesi circa l'infanzia e la prima formazione di Regina. Riporto in primo luogo i dati fondamentali che il documento consente di apprendere.

Nell'«Elenco delle persone PRESENTI nella famiglia e convivenza alla data del Censimento» compaiono sei persone, qualificate in rapporto al loro legame di parentela con il capofamiglia; tra di esse, tre risultano «aventi nel Comune dimora abituale» e tre «aventi nel Comune dimora occasionale». Risiedono abitualmente a Mede in via Umberto I, e costituiscono il primo dei due nuclei familiari segnalati nel documento, il capofamiglia Cassolo Angelo fu Giuseppe, nato a Mede il 3 agosto 1854, qualificato – nella colonna «PROFESSIONE principale o condizione» – quale «benestante»; la moglie Cassolo Rosa nata Poggi di Ventura, nata a Mede il 15 gennaio 1865, attendente a casa; la figlia Cassolo Prassede di Angelo, nata a Mede il 26 maggio 1894 anch'ella attendente a casa. Hanno invece dimora «occasionale» a Mede, presso il medesimo domicilio, il genero Soli Virgilio fu Michele, nato a Vignola il 27 agosto 1871, impiegato; la figlia Soli Maria nata Cassolo di Angelo, nata a Mede il 24 settembre 1884, casalinga; il nipote Soli Miche-Angelo, nato a Lecco il 10 aprile 1905, studente.

Regina – apparentemente – non compare; è tuttavia evidente che la Prassede Cassolo cui si fa riferimento, nata a Mede nel 1894, non può che essere la futura scultrice, qui curiosamente indicata con un nome di battesimo diverso. Nome che tuttavia ha una sua giustificazione, poiché nell'«Atto di nascita e battesimo» contenuto nei Registri di battesimo della parrocchia dei Ss. Marziano e Martino di Mede Lomellina, già pubblicato nel 1995 dalla Zelaschi (che sembra anche essere stata

⁶¹ Foglio di famiglia del censimento nazionale 1911 (Comune di Mede, Archivio Comunale). Presso il medesimo archivio, allo scopo di verificare come variassero la composizione della famiglia, la sua situazione economica e la «professione principale o condizione» di Regina, ho cercato di rintracciare i dati dei censimenti nazionali del 1891, del 1901 e del 1921, non trovando tuttavia positivi riscontri. Nello specifico, per quanto riguarda i censimenti del 1891 e del 1921 ho ritrovato esclusivamente le indicazioni preliminari giunte al Comune di Mede dall'amministrazione centrale dello Stato italiano, ma non i fogli di famiglia con le indicazioni utili ai nostri fini; per quanto riguarda invece il censimento del 1901, l'archivio comunale medese non conserva alcun materiale.

⁶² Presumibilmente quelle di un funzionario comunale, e anzi forse – a giudicare dalla grafia – dallo stesso Primo Tabucchi che nel 1894 aveva redatto l'atto di nascita.

la sola ad averlo mai consultato)⁶³, il nome completo della neonata risulta infatti «Cassolo Regina Angela Prassede Maria». Se dunque la bambina era solo «Regina» per il Municipio, era invece «Regina Angela Prassede Maria» per la parrocchia, e il nome Prassede doveva comunque essere frequentemente utilizzato, nell'infanzia, per la futura scultrice, tanto da giustificare la registrazione con questo nome in un censimento. E in effetti, sui medaglioni tombali che Regina eseguirà dopo il 1944 – anno della morte della madre – per entrambi i genitori, la scultrice scriverà «La figlia Prassede fece», a testimonianza di come evidentemente in casa dovesse essere spesso chiamata con questo... terzo nome del registro di battesimo⁶⁴.

Altrettanto strano è il fatto che in questo foglio di famiglia per il censimento la data di nascita non sia fissata al 21 maggio 1894, ma a cinque giorni più tardi, il 26 maggio; si tratta però, con ogni probabilità, di un errore del compilatore, tratto in inganno dalla data di redazione della scheda anagrafica municipale che già abbiamo citato, in cui come detto risulta che il padre Angelo si recò in Municipio per denunciare la nascita della figlia solamente – appunto – dopo cinque giorni dal parto. Stabiliti questi dati essenziali, sono altresì possibili alcune altre considerazioni. Segnalo ad esempio – ma questa è un'altra questione marginale – che la sorella di Regina, Maria Cassolo in Soli, è nata dieci anni prima della futura artista, e non è dunque «più giovane di alcuni anni» come invece ha più volte sostenuto la Zelaschi⁶⁵; a questa data, anzi, la quasi ventisettenne Maria Cassolo ha anche già avuto un figlio. Soprattutto, però, tale documento dimostra inequivocabilmente che il padre di Regina era ancora vivo all'inizio del 1911, e dunque che non è scomparso nell'anno 1900 come invece hanno affermato Masinari e tutti coloro che proprio dai dati da lui raccolti sono partiti per redigere le loro citate schede biografiche⁶⁶. Per contro, è corretto quanto ha sostenuto, in più occasioni, la sola Anna Zelaschi, che colloca la scomparsa di Angelo Cassolo proprio nel 1911: a conferma della sua tesi (esposta tuttavia senza citare alcuna fonte), il «Registro dei decessi del-

⁶³ ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, p. 180.

⁶⁴ Di tali opere, che esulano dai limiti cronologici di questa indagine, non si parlerà. L'unico studio che ne tratti in maniera sufficientemente analitica è la tesi di laurea della Zelaschi, che descrive i gessi delle opere conservati nel Museo Regina di Mede Lomellina (*ivi*, pp. 129-132). Accenna ad essi, ma in maniera rapidissima, anche il volume della Zelaschi del 2010 (ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi, Varzi*, Guardamagna Editori, 2010, p. 34).

⁶⁵ ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, p. 4; ANNA ZELASCHI, *Regina e il suo museo*, in *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*, atti del convegno di studi Rivanazzano, Aeroporto, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, pp. 34-48: p. 34; ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi, Varzi*, Guardamagna Editori, 2010, p. 11.

⁶⁶ Cfr. nota 46.

l'anno 1911» (fig. 4) del Comune di Mede testimonia la scomparsa del Cassolo («marito di Rosa Poggi» ora definito «negoziante») in data 7 ottobre 1911, all'età di cinquantasette anni, nella sua casa in via Umberto I⁶⁷. Da quel momento, secondo Masinari, che raccoglie la memoria storica medese e che anzi – dal tono utilizzato – sembra ricordarlo personalmente, la macelleria di famiglia viene gestita dalla madre Rosa Poggi («ci ricordiamo della "siura Rosa" "l'Angiulonna" dietro l'alto banco del suo negozio di macelleria. Negli anni '30 continuava ancora il lavoro del marito che l'aveva lasciata vedova con due figlie [...]»⁶⁸).

Il dato relativo alla scomparsa del padre non è di interesse puramente anagrafico. All'inizio del Novecento qualsiasi famiglia di estrazione popolare – per quanto mediamente agiata – cui fosse venuto meno l'apporto del capofamiglia si trovava giocoforza in una condizione di disagio, o comunque di maggior difficoltà economica, chiaramente suscettibile di modificare il destino dei figli, orientandoli quasi inevitabilmente verso il lavoro piuttosto che verso lo studio. Proprio a questo proposito, anzi, mi pare interessante notare che all'età di sedici anni Regina risulta «attendente a casa», ovvero casalinga, e non studentessa (mentre il nipote viene qualificato come «studente», a testimonianza di come la dicitura fosse utilizzata, qualora necessario). Questo dunque è un documento per noi certamente interessante, perché ci dimostra che a questa data Regina non è iscritta – o almeno non dovrebbe esserlo – ad alcuna scuola. Come abbiamo visto, però, molte biografie – a partire da quella del catalogo curato da Masinari nel 1976 – segnalano una prima formazione di Regina avvenuta presso il collegio delle Madri Canossiane a Pavia, senza tuttavia fornire alcun appiglio documentario in tal senso, e nella massima parte dei casi senza suggerire una cronologia⁶⁹. Ho dunque cercato di indagare anche in questa direzione, al fine di comprendere se, quando e soprattutto che cosa Regina abbia potuto apprendere presso l'istituto canossiano⁷⁰. Già a partire

⁶⁷ Registro dei decessi dell'anno 1911 (Comune di Mede, Archivio Comunale).

⁶⁸ GIUSEPPE MASINARI, a cura di, *Regina. Una scultrice d'avanguardia*, catalogo della mostra Mede, Centro Artistico culturale Giuseppe Amisani, 30 ottobre - 14 novembre 1976, Mede, Circolo Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 1976, s.p.

⁶⁹ Cfr. nota 48.

⁷⁰ Le Madri Canossiane, a Pavia, sono impegnate nell'educazione da lunghissimo tempo. Nel 1852 il milanese Mons. Angelo Ramazzotti, giunto da due anni alla cattedra vescovile pavese e destinato a divenire Patriarca di Venezia nel 1858, inoltrava alla Luogotenenza Lombarda – rappresentata nientemeno che dal Generale Radetzky – regolare richiesta per l'apertura di una scuola popolare che potesse supplire alla scarsità di istituzioni per l'educazione delle bambine e delle donne non sposate. Ottenuto il permesso da Radetzky – che esprimeva vivo apprezzamento per l'iniziativa – in data 28 luglio 1852, Mons. Ramazzotti acquistava da un privato un edificio che già in precedenza, prima della soppressione da parte dell'Imperatore Francesco Giuseppe, aveva ospitato il convento delle monache Cappuccine; contestualmente, richiedeva – per la gestione della scuola che aveva intenzione di istituire – la collaborazione delle Madri Canossiane, che, provenienti da Milano, si insediavano ufficialmente il 30 dicembre dello stesso anno. Immediatamente, a partire da

dal 1852, i dati delle bambine e ragazze iscritte sono stati scrupolosamente registrati dalle religiose su un grosso volume – che ho potuto consultare presso la sede dell'istituto – all'interno del quale sono state inserite secondo l'ordine di iscrizione; poiché le iscritte sono per molti anni relativamente poche, il grande volume iniziato nel 1852 viene completamente riempito solo nel 1927. I dati riportati sono il nome e cognome della bambina o ragazza, il nome e cognome (e spesso la professione) del padre, il luogo (o talvolta la parrocchia) e la data di nascita dell'iscripta, la data di iscrizione e – almeno da un certo momento in avanti – una sigla che indica l'ordine e grado dell'insegnamento: "A" per significare "asilo", "S" per la "scuola" (talvolta segnalando la classe frequentata), "L" per indicare l'avviamento al "lavoro". Le età delle iscritte, infatti, sono decisamente variabili: si va da bambine piccolissime, di tre o anche due anni, a ragazze ormai ventenni destinate a non sposarsi, alle quali viene insegnata una professione o cui comunque vengono fornite competenze (per lo più di cucito e confezioni) per poter vivere del proprio lavoro.

Una volta stabilite con certezza la data di nascita di Regina nel 1894, e la data del suo matrimonio (di cui parleremo) nel 1921, ho dunque cercato nel registro delle Madri Canossiane – per l'intero periodo in questione – il nome di una Regina Cassolo, o Prassede Cassolo, nata a Mede dal macellaio o negoziante Angelo Cassolo nel 1894; tali ricerche, tuttavia, non hanno dato alcun riscontro. Data la precisione, la minuzia e lo scrupolo costante con cui i nomi e i dati anagrafici delle iscritte sono costantemente riportati nel registro, mi pare assai difficile che si possa pensare ad una dimenticanza da parte delle religiose, senza contare che per l'intero periodo 1894-1921 (ovvero per ben ventisette anni) solamente due delle iscritte all'istituto risultano nate a Mede, a testimonianza – probabilmente – di quanto l'istruzione delle bambine e ragazze medesi gravitasse semmai verso altri centri⁷¹.

quel momento, cominciano le iscrizioni alla "Scuola Elementare Popolare" delle Figlie della Carità Canossiane, tuttora attiva con il nome di Scuola Primaria Maddalena di Canossa; solo pochi anni più tardi, nel 1856, le Canossiane aprono inoltre un apposito istituto per sordomute, destinato ad una vita più che secolare (sarebbe stato chiuso solamente nel 1977, quando la Repubblica Italiana abolì le scuole speciali). Nel 1866, le due scuole sopravvivono alla soppressione delle istituzioni a carattere ecclesiastico decretato dal Regno d'Italia perché riconosciute "Opera Pia per l'Istruzione Popolare", ottenendo in seguito, nel 1878, regolare autorizzazione del Regio Provveditorato agli Studi della Provincia di Pavia; nel 1889, mentre le competenze formative delle religiose aumentano, viene costruito l'edificio ancora oggi visibile in corso Garibaldi. Ringrazio l'Istituto Paritario Figlie della Carità Canossiane per le preziose informazioni fornitemi.

⁷¹ D'altra parte, sebbene dislocata nel territorio della Provincia di Pavia, Mede è prossima al Piemonte, e in particolare è più vicina ad Alessandria che non al proprio capoluogo. Ad ulteriore conferma di questa tendenza, nello stesso periodo sono pochissime anche le iscritte provenienti dai paesi lomellini più vicini a Mede, da Lomello a Pieve del Cairo, da Sarti-rana a Valle.

La mia opinione, dunque, è che questo dato della biografia di Regina sia errato, e che dunque la futura scultrice abbia ricevuto altrove la sua prima formazione. Significativamente, come già abbiamo visto, tale dato è stato pubblicato per la prima volta solo due anni dopo la scomparsa di Regina, nel catalogo della mostra medese curata da Masinari: è vero che a quell'epoca il marito di Regina, Luigi Bracchi, era ancora in vita, ma dalle testimonianze orali che ho potuto raccogliere la sua lucidità era ormai in declino, e i parenti medesi dai quali eventualmente Masinari può avere avuto l'informazione – in particolare Venturina Poggi in Negri, cugina di primo grado di Regina in quanto figlia di un fratello della madre – possono benissimo aver ricordato male. Certo Regina deve aver studiato, ma con ogni probabilità non presso le Canossiane pavesi; e comunque, a quell'epoca, l'insegnamento fornito dall'istituto era per lo più di carattere elementare e in seguito professionale, ed è difficile immaginare che sia stato in quel contesto che Regina abbia potuto studiare musica «dall'età di dieci anni»⁷², come più volte ripetuto nei profili biografici (sulla scorta di quanto riportato nella monografia scheiwilleriana, che però, lo ricordo, non riporta nessun dato relativo all'istruzione in collegio). Semmai, dal momento che la famiglia era abbastanza agiata (oltre alla macelleria doveva possedere delle terre: alla sua morte, Regina lascerà alla cugina, tra le altre cose, anche una risaia⁷³), a mio avviso non è escluso che abbia potuto ricevere quanto meno degli insegnamenti basilari, magari privatamente, a Mede.

3.3 All'Accademia di Brera?

Dopo questa prima formazione, che a questo punto dobbiamo quindi immaginare essersi svolta fuori dal collegio pavese, secondo quasi tutte le fonti Regina si diploma presso l'Accademia di Brera. E qui si apre un altro problema, questo davvero non indifferente perché implica la questione della formazione più propriamente tecnico-artistica di Regina.

Partiamo da un presupposto fondamentale: solo una verifica documentaria consentirebbe di dirimere la questione; purtroppo però, nonostante le ripetute richieste, non mi è stato possibile consultare i documenti conservati presso l'archivio dell'Accademia braidense, in quanto attualmente in

⁷² Testimonia delle doti musicali di Regina GIUSEPPE MASINARI, a cura di, *Regina. Una scultrice d'avanguardia*, catalogo della mostra Mede, Centro Artistico culturale Giuseppe Amisani, 30 ottobre - 14 novembre 1976, Mede, Circolo Artistico Culturale Giuseppe Amisani, 1976, s.p., anche se va ricordato che non si tratta di una fonte molo attendibile.

⁷³ Comunicazione personale di Gaetano Fermani.

fase di inventariazione⁷⁴. Ho cercato di contattare direttamente Raffaella Pulejo, responsabile dell'Archivio storico dell'Accademia, che secondo Flavia Matitti⁷⁵ già nel 2004 stava conducendo una ricerca sulle artiste donne che hanno frequentato i corsi braidensi sino agli anni Venti, senza tuttavia ottenere risposta. Una minima ricerca è stata condotta, su mia richiesta, dal responsabile della Biblioteca storica dell'Accademia Valter Rosa (che ringrazio sentitamente), il quale ha controllato «vari registri» senza trovare notizia di Regina; si tratta però, evidentemente, di un'indagine troppo parziale per poter essere considerata probante.

Di conseguenza, non resta che affidarsi alle ricerche condotte da chi ci ha preceduto. A quanto mi consta, la sola studiosa che si sia preoccupata di verificare la presenza di documenti relativi a Regina presso l'Archivio storico braidense è Anna Zelaschi, la quale – in una nota riportata con minime variazioni in tutti i suoi tre studi⁷⁶, e dunque chiaramente derivante dalle ricerche condotte per la sua tesi di laurea del 1995 – sostiene che

Nonostante le svariate e attente ricerche all'Archivio storico dell'Accademia di Brera, al momento non si sono trovate conferme che permettano di avvalorare ciò che Regina diceva riguardo ai suoi studi accademici.

Se dunque, posta l'impossibilità di verificare direttamente, poniamo fede a quanto sostiene la Zelaschi, dobbiamo concludere che probabilmente a Brera non sono conservati documenti relativi a Regina. Questo però, naturalmente, non significherebbe comunque per forza di cose che l'artista non abbia mai frequentato l'ambiente dell'Accademia: i documenti potrebbero essere perduti o dispersi, e comunque Regina potrebbe aver frequentato i corsi in maniera per così dire non ufficiale, come del resto accadeva piuttosto spesso. In tal senso, sarebbe interessante verificare anche la

⁷⁴ Tra l'altro, sull'apposita news pubblicata sul sito internet dell'Accademia di Brera (senza data) si legge quanto segue: «Archivio e Biblioteca Storica: temporaneamente sospesi. Il servizio di accesso all'Archivio Storico e alla Biblioteca Storica sarà da gennaio 2010 sospeso a tempo indeterminato per esigenze inventariali e per lavori di ristrutturazione dei locali» (http://www.accademiadibrera.milano.it/vo1_news_archivio.asp#546; ultima consultazione 7 novembre 2011).

⁷⁵ FLAVIA MATITTI, *Le donne in Accademia 1900-1950*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i. 20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Firenze, Gli Ori, 2004, pp. 233-238: 238 (nota 8).

⁷⁶ ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Prof.ssa Marilisa Di Giovanni, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Pavia, a.a. 1994-1995, p. 4 (nota 2); ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi, Varzi*, Edizioni Guardamagna, 2010 («I quaderni di Lomellina Musei», 2), p. 11 (nota 2); ANNA ZELASCHI, *Regina e il suo museo*, in *Futurismo pavese*, Atti del Convegno, Aeroporto di Rivanazzano, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, p. 46 (nota 2).

presenza di documenti relativi a Bracchi, non solo perché anche sul suo conto ci sono notizie frammentarie e talora in estrema contraddizione tra loro (persino nel medesimo volume, ma su questo si tornerà in seguito), ma anche e soprattutto perché non è possibile sottovalutare il fatto che i due artisti raccontavano agli amici di essersi conosciuti a Brera⁷⁷; tuttavia, allo stato attuale delle ricerche, sulla documentazione braidense non possiamo offrire lumi ulteriori. Peraltro, va detto che a cavallo tra Ottocento e Novecento è possibile verificare – in ambito milanese e lombardo – un salto di qualità piuttosto deciso nell'attività artistica femminile, per cui molte donne passano di fatto dal dilettantismo al professionismo⁷⁸, anche grazie a scuole private che cercano di supplire alle carenze dello stesso insegnamento braidense⁷⁹.

Torniamo però a noi, e in particolare alla valutazione delle fonti indirette a nostra disposizione. Per ovvie ragioni, i profili biografici che ci forniscono le informazioni almeno teoricamente più attendibili – anche relativamente alla questione della presenza a Brera – sono quelli (in totale sei) redatti mentre l'artista era ancora in vita, e tra di essi particolarmente quelli che possono aver visto una sua più o meno diretta partecipazione alla redazione del testo stesso (nel nostro caso, dunque, non esaminerei la scheda redatta da Cabutti nel *Dizionario essenziale del futurismo*, pubblicazione

⁷⁷ Comunicazione personale di Zoe e Gaetano Fermani.

⁷⁸ «È a partire dagli ultimi due decenni dell'Ottocento che nell'ambito delle arti figurative lombarde *al femminile*, si registrarono alcuni elementi innovativi. I principali sviluppi vennero offerti in primo luogo dal lento ma progressivo affermarsi di un nuovo tipo di approccio all'attività artistica da parte delle donne, da un dilettantismo – pur confortato da alte punte qualitative – a un'inedita professionalità» (SERGIO REBORA, *L'attività artistica femminile a Milano (1880-1920)*, in ADA GIGLI MARCHETTI, NANDA TORCELLAN, a cura di, *Donna lombarda 1860-1945*, Milano, Angeli, 1992, pp. 343-350: 343).

⁷⁹ «Dal momento che nelle aule di Brera, ancora negli ultimi anni dell'Ottocento non era possibile alle donne accedere allo studio del nudo dal vero e questo imprescindibile e impegnativo esercizio veniva effettuato su calchi in gesso nella cosiddetta Sala delle Statue, numerose allieve, una volta ottenuto il diploma accademico si perfezionarono attraverso la frequentazione, anche pluriennale, di uno studio privato tra i numerosi di cui erano titolari i maggiori maestri lombardi della fine dell'Ottocento. Si delinea così, quasi meccanicamente, una divisione in scuole fra le aspiranti pittrici milanesi e lombarde, oppure, specialmente durante il corso del secondo decennio del Novecento, un raggruppamento ordinato secondo una tendenza ben precisa, corrispondente allo stile di un determinato artista, oppure di una corrente pittorica, non necessariamente limitandosi a un panorama strettamente regionale» (*ivi*, p. 344). Tra queste scuole, Rebora cita in particolare quelle di Filippo Carcano (la prima in ordine cronologico), di Giovanni Sottocornola e di Achille Tominetti, nonché l'attività formativa degli ateliers di Eugenio Gignous e Paolo Sala. Poi, però, «negli anni dieci s'assiste a un brusco cambiamento rispetto alla scelta di modelli da parte delle giovani pittrici milanesi. Non più Carcano né Sottocornola infatti offrono spunti e temi alla creatività della generazione più inquieta delle artiste uscite dall'Accademia di Brera con il diploma di maestre di disegno. Suggestioni mutate attraverso la frequentazione della Famiglia artistica, la diffusione per mezzo della stampa specializzata delle esperienze d'avanguardia d'oltralpe, modi e temi desunti anche dall'espressionismo e dal primitivismo italiano – da Cavaglieri a Bonzagni a Bucci a Carpi a Viani – influenzarono un gruppo non numeroso di pittrici» (*ivi*, pp. 348-349).

di raggio troppo ampio per aver potuto coinvolgere in prima persona tutti gli artisti citati). Lavorando dunque sui cinque testi rimanenti, si può notare che la presunta formazione accademica di Regina non è segnalata nel profilo di Prampolini del 1940, nella scheda acquaviviana del 1962 e nell'articolo di Bracchi del 1971, mentre invece compare nel catalogo della mostra alla Galleria Blu del 1970 e nella monografia scheiwilleriana del 1971. Cerchiamo di capire qualcosa di più.

Il rapido accenno prampoliniano del 1940⁸⁰ è il profilo biografico cronologicamente più prossimo alla presunta frequentazione braidense da parte di Regina, e dunque – almeno in apparenza – potrebbe sembrare il più attendibile; in realtà, però, in tale testo l'assenza di riferimenti a Brera non può essere strettamente considerata un dato probante: innanzitutto perché Prampolini è impreciso persino sul luogo di nascita di Regina (e dunque non ci si stupirebbe troppo di riscontrare anche altri dati sbagliati o incompleti)⁸¹, e secondariamente perché, se è vero che Prampolini – all'interno delle biografie di altri artisti – riporta i dati della loro eventuale formazione accademica⁸², è d'altra parte altrettanto vero che – ad esempio – egli non solo non cita la frequentazione braidense del sodale futurista Ricas (di cui effettivamente poteva anche non essere a conoscenza)⁸³, ma addirittura non fa in alcun modo riferimento alla sua stessa personale esperienza di studente d'accademia⁸⁴; e d'altra parte ben sappiamo come alcuni futuristi amassero accentuare il carattere antiaccademico della loro opera anche negando di aver mai ricevuto un insegnamento tradizionale (si pensi al già citato caso di Balla). Detto questo, però, è anche da notare che nella nota biografica di un altro futurista come il giovanissimo Chetoffi, la formazione in scenografia «all'Accademia di Roma» viene segnalata⁸⁵, per cui non possiamo neppure individuare – come dire – una sorta di "linea comune dei futuristi". La situazione, insomma, è piuttosto confusa, e di conseguenza – nonostante la prossimità temporale agli eventi che ci interessano – il fatto che in questo profilo di Regi-

⁸⁰ ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940 («Quaderni della Triennale», 2), p. 20.

⁸¹ Tra l'altro, l'errore nel luogo di nascita farebbe pensare ad una mancanza di comunicazione diretta tra i due.

⁸² Per restare alla sola sezione italiana, è ad esempio il caso di Cagnoli, Cambellotti, Grigioni, Kaneklin e Reina (*ivi*, pp. 13-22).

⁸³ *Ivi*, p. 20. Ricas seguiva i corsi serali dell'Accademia di Brera, presso la quale infine si diplomerà nel 1943 (cfr. ALBERTO BASSI, *Fra sogno e pittura. La pittura di Riccardo Ricas*, in ALBERTO BASSI, a cura di, *Riccardo Ricas. Opere dal 1929 al 1994*, Rozzano, Editoriale Domus, 1994, p. 14; vedi anche la biografia, pp. 77-93: 78).

⁸⁴ *Ivi*, pp. 18-20: 18. Per la questione della frequenza di Prampolini presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, piuttosto dibattuta, si veda in particolare la sezione «Regesto e bibliografia» del catalogo della grande mostra romana del 1992: CARLO ALBERTO BUCCI, DIEGO ARICH DE FINETTI, a cura di, *Regesto e bibliografia*, in ENRICO CRISPOLTI, a cura di, *Prampolini. Dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo - 25 maggio 1992, Roma, Carte segrete, 1992, pp. 465-520: 467-468.

⁸⁵ ENRICO PRAMPOLINI, *Scenotecnica*, Milano, Hoepli, 1940 («Quaderni della Triennale», 2), p. 14.

na non compaiano tracce di una sua presunta formazione all'Accademia di Brera non può essere interpretato in maniera univoca.

Più significativo, invece, almeno a mio avviso, è il fatto che tale riferimento non si rinvenga nella scheda biografica proposta da Acquaviva nel suo volume del 1962⁸⁶. Anche in questo caso, in linea di principio non saremmo autorizzati a considerare del tutto probante tale assenza: come abbiamo verificato abbondantemente, infatti, ancora nel 1962 l'artista-giudice guarda al Futurismo come a un movimento vivente e non storicizzato, e dunque non sorprenderebbe affatto vederlo rifiutare ogni allusione alla formazione accademica dei protagonisti del suo volume. Tuttavia, detto questo, va anche segnalato che in questo caso le schede biografiche redatte da Acquaviva sembrerebbero riportare con grande scrupolo ogni dettaglio relativo alla carriera dei diversi artisti, tanto che ad esempio – per restare a Regina – vengono segnalate con precisione tutte le sue partecipazioni a mostre, i dati bibliografici di molti articoli (completi di datazione) e persino i nomi dei collezionisti privati italiani e stranieri che possiedono lavori reginiani (tra gli altri segnalò Nebbia, Castiglioni, Isgrò, Belloli e Jean Leppien)⁸⁷. Per di più, per tutti gli autori trattati nel suo volume Acquaviva segnala in maniera abbastanza rapida, ma puntuale, l'*iter* della loro formazione: ricorda ad esempio le lauree di Marinetti⁸⁸, Belloli⁸⁹, Buzzi⁹⁰, Masnata⁹¹ e se stesso⁹²; segnala gli studi «di arte plastica ed architettura a Perugia, e restauro a Roma» di Bruschetti⁹³, la formazione «alla Scuola d'Arte di Bologna» di Caviglioni⁹⁴, gli studi «in collegio tedesco a Merano ed Istituto Tecnico a Rovereto» di Depero⁹⁵; ancora, indica con precisione l'apprendistato di Tullio d'Albisola «col padre vasaio»⁹⁶, gli «studi classici» non completati da Mazza⁹⁷, l'interruzione degli stessi «dopo il liceo» per Lepore⁹⁸ o «alla terza liceo» per Andreoni⁹⁹ e «a dieci anni» per Farfa¹⁰⁰; infine, segnala anche

⁸⁶ GIOVANNI ACQUAVIVA, *Futurismo 1909 1920 1961*, Milano, Gastaldi, 1962, pp. 273-274: 273.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 273-274: 274.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 261-263: 261.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 271-272: 271.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 277-278: 277.

⁹¹ *Ivi*, pp. 291-294: 291.

⁹² *Ivi*, pp. 265-268: 265.

⁹³ *Ivi*, pp. 275-276: 275.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 279-280: 279.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 283-284: 283.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 297-298: 297.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 295-296: 295.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 289-290: 289.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 269-270: 269.

la formazione «all'Accademia belle arti di Perugia» di Dottori (a proposito del quale ricorda anche l'insegnamento «dal 1940» e la direzione «dal 40 al 46»)¹⁰¹. Insomma, mi pare evidente che in questa occasione Acquaviva ha cercato di redigere delle schede quanto più possibile particolareggiate, persino segnalando a quale età i suoi amici e colleghi hanno interrotto gli studi, e il caso di Dottori dimostra anche come la pregiudiziale antiaccademica sia di fatto caduta; di conseguenza, il fatto che in questo profilo biografico così dettagliato non compaia alcun riferimento alla formazione braidense di Regina è quanto meno piuttosto sospetto, poiché non si vede la ragione per cui Acquaviva avrebbe dovuto "discriminare" in tal senso la sola artista pavese, con la quale peraltro era in ottimi rapporti di amicizia¹⁰².

Il primo riferimento ad una formazione accademica di Regina compare dunque solamente nel 1970, nel profilo biografico della mostra di aeropittura della Galleria Blu, e viene poi ripetuto nella monografia scheiwilleriana dell'anno seguente; da lì in avanti diviene infine pressoché ubiquitario, soprattutto perché – come abbiamo visto – in brevissimo tempo la monografia è divenuta un imprescindibile punto di riferimento nel dibattito critico reginiano, ed ha dunque assunto anche il ruolo di "testo capostipite" da cui è derivata la quasi totalità delle successive schede biografiche sull'artista pavese.

Non foss'altro che per questo, è più che evidente che il profilo stilato per la monografia è molto importante. Il volume viene pubblicato qualche mese prima del settantasettesimo compleanno della scultrice, che dobbiamo immaginare molto attenta ad ogni fase della redazione, se non altro perché si trattava della prima monografia a lei dedicata e perché attraverso di essa – retrospettivamente – ella aveva infine la possibilità di tracciare per se stessa e per i posteri un ricordo del proprio percorso, quasi lasciando una sorta di testamento spirituale del proprio modo di intendere l'arte. Gaetano Fermani mi ha confermato che quanto scritto da lui e da Vanni Scheiwiller nel profilo biografico deriva direttamente dalle affermazioni di Regina, che naturalmente ne ha avallato la pubblicazione; tuttavia, questo non comporta affatto che tale nota biografica sia di per se stessa assolutamente precisa: soprattutto, sorprende il fatto che nel già citato articolo del marito – edito a

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 287-288: 287.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 285-286: 285.

¹⁰² È vero però che anche a proposito di Crali non è segnalata la formazione accademica, che d'altra parte è indicata molto raramente; cfr. comunque MAURIZIO SCUDIERO, *T. Crali. Pittore, aeropittore, aeropoeta, polemista. Ritratto sintetico di un futurista eccentrico* in MARINO DE GRASSI, a cura di, *Futurismo Giuliano: gli anni Trenta. Omaggio a Tullio Crali*, catalogo della mostra Gorizia, Castello di Gorizia, novembre 2009 - aprile 2010, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2009, pp. 49-88: «Nel frattempo, pur essendo un artista già affermato, ottiene la maturità artistica all'Accademia di Venezia, con una lunga disputa con Virgilio Guidi».

pochi mesi di distanza – non si trovi alcun riferimento a Brera, mentre invece, per quanto attiene al resto, esso segue in maniera piuttosto precisa il profilo biografico tracciato nella monografia. In particolare, colpisce il fatto che Bracchi possa addirittura scrivere che Regina

Iniziò la scultura a Torino, allieva di Alloati per il quale conserva gratitudine per il rigoroso disegno che esige¹⁰³.

Non c'è bisogno di precisare lungamente i motivi per cui il testo di questo articolo è per noi particolarmente prezioso: Bracchi è il marito di Regina, che scrive di lei e della sua opera – afferma lui stesso – come se si trattasse di «un'autobiografia»¹⁰⁴. Proprio per questo motivo, è alquanto sorprendente che – rispetto alla recentissima monografia – manchi ogni riferimento all'Accademia di Brera: certo è vero che Bracchi dice che Regina iniziò «la scultura» a Torino da Alloati, e dunque – in linea di principio – nulla impedisce che la futura scultrice a Brera abbia frequentato altri corsi; tuttavia, se anche così fosse appare molto strano che l'esperienza accademica non venga citata. Si tratta di un problema di non poco conto: perché Bracchi non ne parla? Per quanto ne sappiamo, potrebbe naturalmente trattarsi di una semplice svista o di una dimenticanza; mi pare però alquanto improbabile che si possa semplicemente "dimenticare" – in due, Bracchi che scrive e Regina che evidentemente controlla ed avalla – un dato tanto importante per la formazione di qualunque artista (tanto più che appunto, solo tre mesi prima, la monografia di Scheiwiller lo riportava). Potrebbe semmai, con già maggior probabilità, trattarsi di una scelta deliberata, dovuta alla volontà (molto futurista) di negare ogni influenza dell'accademismo; tuttavia, se anche l'obiettivo fosse appunto stato quello di un interessato depistaggio, viene da chiedersi perché Regina avrebbe dovuto cercare di operarlo in una pubblicazione decisamente minore – un breve articolo su un periodico locale, peraltro scritto dal marito in conflitto di interessi – e non piuttosto nella monografia appena stampata presso uno stimatissimo editore. A meno che, ovviamente, non si ipotizzi un ripensamento "futurista" tra il gennaio e l'aprile, certo possibile ma piuttosto curioso e sostanzialmente improbabile, poiché l'iniziativa della monografia non può essere stata improvvisa, ma al contrario deve aver richiesto un discreto periodo di preparazione, durante il quale certamente Regina deve aver avuto modo di riflettere a fondo su quanto intendeva comunicare a proposito della sua carriera¹⁰⁵.

¹⁰³ LUIGI BRACCHI, *Regina*, in «La Martinella di Milano», aprile 1971.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ A questo proposito, segnalo che tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani ho rinvenuto dei fogli manoscritti in cui l'artista ha appuntato titoli e date delle sue opere: sebbene non vi sia la certezza che tale lavoro sia stato svolto in prossimità della pubblicazione del volume (sul retro c'è una «condanna letteraria» dattiloscritta di Acquaviva

Perché allora Bracchi non accenna all'Accademia? È impossibile avere certezze, ma a mio avviso – per tutte le ragioni di cui s'è detto – c'è da credere che il pittore non abbia segnalato l'esperienza a Brera perché Regina, in quell'Accademia, non si è diplomata.

3.4 Un punto fermo: il matrimonio con Luigi Bracchi e il trasferimento a Milano

All'interno dell'intricato coacervo di dati incerti relativi ai primi trentacinque anni di vita di Regina, un punto fermo è costituito dalla data del matrimonio con Luigi Bracchi, che determina tra l'altro il pressoché definitivo trasferimento della scultrice a Milano, città dalla quale nei successivi cinquant'anni si assenterà solo per brevi periodi.

Secondo un'annotazione laterale del già citato «Registro degli Anni di nascita dell'anno 1894» (fig. 5) del Comune di Mede¹⁰⁶, risulta che

Cassolo Regina Prassede ha contratto matrimonio nel Comune di Milano il giorno 13 ottobre 1921 con Bracchi Luigi come dall'atto inscritto al N° 1488 del relativo registro 2°.¹⁰⁷

A questo punto, credo possa essere opportuno dire qualche parola su Luigi Bracchi, pittore di buona mano e alla sua epoca assai stimato, ma su cui nessuno – sino a questo momento – si è mai soffermato nell'esaminare l'opera di Regina. Naturalmente, dato che Bracchi – come più volte si è

con data 25 giugno 1963), è comunque molto probabile – data la scarsità di altre occasioni, e la totale coincidenza tra le opere lì segnalate e quelle poi pubblicate nel volumetto – che tale "catalogo ragionato" della sua produzione sia stato appunto approntato in previsione della pubblicazione della monografia. Su questi fogli si tornerà più volte nel prossimo capitolo (Milano, Archivio Fermani).

¹⁰⁶ Registro degli Anni di nascita dell'anno 1894 (Comune di Mede, Archivio Comunale); cfr. anche ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, p. 10; ANNA ZELASCHI, *Regina e il suo museo*, in *1909-2009 L'eresia futurista. Da Voghera all'universo*, Atti del Convegno, Aeroporto di Rivanazzano, 18 aprile 2009, Voghera, Associazione Culturale Progetto Voghera, 2009, pp. 34-48: p. 34-48: 34 e 46 (nota 3); ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Guardamagna Editori, 2010, p. 11.

¹⁰⁷ Ho peraltro cercato di individuare, sempre nell'Archivio comunale di Mede, il documento originale cui l'ufficiale dello stato civile fa riferimento nella sua annotazione, ma all'interno del faldone indicato (costituito da fogli sciolti provenienti dai più diversi comuni della Lombardia e non solo) non ho purtroppo rinvenuto traccia dell'atto in questione. In ogni caso, la data del matrimonio è confermata non solo dall'articolo di Guicciardi su «La Martinella di Milano» (EMILIO GUICCIARDI, *Le nozze d'oro Bracchi ovvero il canarino di una Regina*, in «La Martinella», settembre-ottobre 1971), ma soprattutto dalle partecipazioni alle nozze che ho rinvenuto presso l'Archivio Fermani.

detto – è un pittore che rimane legato alla figurazione sino alla fine dei suoi giorni, per quanto riguarda l'opera più matura dei due coniugi non è certo possibile riscontrare affinità e reciproche influenze (se non episodiche e molto marginali); tuttavia, al di là del fatto che una migliore conoscenza di Bracchi e della sua opera può contribuire anche ad una più precisa contestualizzazione della vita di Regina, per quanto attiene strettamente agli anni Venti – ovvero al periodo in cui anche Regina indaga le possibilità della figura – credo possa non essere inutile anche verificare eventuali vicinanze riscontrabili tra i due.

Gli studi dedicati a Bracchi sono piuttosto pochi, il più importante dei quali – almeno per noi, in virtù del suo orizzonte retrospettivo – è il catalogo di una rassegna personale del 1979¹⁰⁸; tuttavia, al fine di integrare i dati in essa contenuti, è molto utile confrontare quanto lì riportato non solo con un articolo postumo dell'amico Sertoli Salis¹⁰⁹ e con alcuni articoli a firma dello stesso Bracchi¹¹⁰, ma

¹⁰⁸ WALTER ALBERTI, a cura di, *Luigi Bracchi. Un maestro del nostro tempo*, catalogo della mostra Milano, Accademia Permanente Ambrosiana d'Arte, 15 maggio - 5 giugno 1979 (poi Tirano, Palazzo Comunale, giugno 1979), Milano Grafiche Boniardi, 1979. Segnalo però che la presentazione criticamente più autorevole dell'opera bracchiana è quella di Edoardo Persico che si trova nell'introvabile catalogo di una mostra milanese allestita nel 1930 alla Galleria Bardi, che ho avuto modo di consultare presso l'Archivio Fermani. Preciso però che tale catalogo non rientra tra i materiali lasciati in eredità da Regina a Gaetano Fermani, ma proviene dalla biblioteca di Raffaello Giolli – come testimoniato dalla presenza del suo *ex-libris* – di cui il collezionista ha acquisito una parte piuttosto sostanziosa.

¹⁰⁹ RENZO SERTOLI SALIS, *Ricordando Luigi Bracchi*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 1978. Riporto ciò che di esso ci interessa maggiormente: «Luigi Bracchi era nato il 17 maggio 1892 in Tirano e si è spento il 30 maggio 1978 a Milano, nel suo studio-abitazione di Via Rossini 3: dunque a ottantasei anni giusto compiuti. Era socio da molto tempo del nostro sodalizio, cui s'era accostato come nipote per parte di madre di don Egidio Pedrotti, il sacerdote-storografo che ne fu [...] il terzo presidente, e al quale sodalizio, pur intervenendo raramente alle periodiche riunioni negli ultimi anni, era rimasto sempre fedele, anche per amicizia verso chi scrive. [...] Aveva sposato un'artista, la scultrice Regina, dapprima futurista e in questi ultimi tempi astrattista e il nuziale consorzio aveva retto benissimo al tempo, sia materiale che sentimentale [...]. Luigi Bracchi era anche scrittore e critico d'arte e, a tacere dei numerosi fogli che videro la sua firma, ricorderemo la rassegna delle mostre milanesi che puntualmente comparivano su "La Martinella di Milano" dell'amico Guicciardi e le corrispondenze artistiche che, da Milano, inviava al "Corriere della Valtellina": un modo, anche codesto, di ricollegarsi alla piccola patria valtellinese cui poteva, per ragioni climatiche, accedere via via più di rado».

¹¹⁰ Non si tratta di articoli autobiografici, ma alcuni loro estratti offrono più di qualche informazione utile (anche perché in effetti, per quel che ho potuto constatare, Bracchi ama spesso inserire riferimenti alla sua diretta conoscenza dei protagonisti dei suoi articoli). Il primo articolo (LUIGI BRACCHI, *Ritratto di un grande artista. Romolo Romani*, in «La Martinella di Milano», settembre-ottobre 1970) è dedicato a Romolo Romani: «Devo premettere che Romolo Romani fu accanto a me, amico fraterno per tre anni avendo io lo studio attiguo al suo in quel famoso Palazzo del Commercio che ospitava un gruppo di pittori negli abbaini adibiti appunto a studi. Ma ancor prima di vederlo lo conoscevo di fama essendo stato allievo a Brescia del pittore Giuseppe Ronchi suo fratellastro che l'adorava. Mi parlava continuamente di lui che era a Milano e diceva spesso: *mio fratello è un genio!* Conoscevo dunque perfettamente il suo valore, le sue aspirazioni e le vi-

anche e soprattutto con due documenti dattiloscritti da me rinvenuti tra le carte di Regina conservate presso l'Archivio Fermani¹¹¹ (figg. 5-6). Collazionando questi documenti, e valutandone l'at-

cissitudini della sua vita travagliata. Stabilendomi a Milano nel 1912, ebbi la fortunata combinazione di trovar lo studio proprio accanto a quello di Romani. La nostra amicizia fu quindi immediata dati i miei precedenti contatti col fratello a Brescia. [...] Altro caro Amico [Enrico Castello, *ndr*] di recente scomparso, del quale leggo bellissime pagine di ricordo di Romani apparse ora sulla grande ed esauriente monografia edita da Pietro Cairoli a Como presentata da Giorgio Nicodemi che, conoscitore di Romani e della sua opera, già ne aveva scritta un'altra nel 1927. È per me un ricordo prezioso perché mi fu dedicata affettuosamente dal mio Maestro Giuseppe Ronchi». Quest'ultimissima circostanza, peraltro, è in effetti confermata dal rinvenimento di una copia della monografia di Nicodemi (GIORGIO NICODEMI, *Romolo Romani*, Brescia, Tipografia F.lli Geroldi, 1927) che ho effettuato io stesso presso la Biblioteca Comunale di Tirano, cui come detto nell'introduzione Bracchi ha donato l'intera biblioteca di casa. Nello specifico, la dedica autografa di Ronchi a Bracchi recita queste parole: «Milano, 11-XI-VII° [sic] / Al carissimo amico e allievo Luigi Bracchi, perché ricordi l'affettuoso collega e amico scomparso, in segno di grande affetto / Ronchi». Il secondo articolo (LUIGI BRACCHI, *La Famiglia Artistica Milanese dalla Scapigliatura al dopo Futurismo*, in «La Martinella di Milano», marzo-aprile 1973) è invece dedicato alla storia della Famiglia Artistica, cui Bracchi ha personalmente partecipato sin dall'inizio del secolo: «Ma poiché si tratta di celebrare la Famiglia Artistica, dirò che la mia tessera è datata 1909 e porta come insegna la Vittoria di Samotracia disegnata egregiamente, per non dire accademicamente, nientemeno che da Carrà. [...] Nel 1912 quando arrivai a Milano, la Famiglia Artistica era il centro di raccolta di tutti i giovani innovatori tanto da tenere quasi a battesimo il futurismo organizzandone una memorabile mostra proprio in quell'anno. Nell'occasione ebbi la ventura di assistere all'acquisto del quadro di Boccioni "*Quelli che restano*" da parte di un amatore povero in canna, che si decise per l'acquisto, per l'insistenza del pittore Sandro Biazzi, sborsando nientemeno che duemila lire!».

¹¹¹ Il primo documento è una nota bio-bibliografica su Luigi Bracchi priva di data, ma sicuramente redatta mentre egli è ancora in vita (si dice che «vive a Milano dal 1912»); precisamente, essa va collocata prima del maggio 1978 (in cui Bracchi scompare) e dopo il 1960 (poiché viene citato un premio da lui conseguito proprio in quell'anno). Tale scheda, che è particolarmente interessante perché presumibilmente redatta dallo stesso pittore o comunque da lui controllata e avallata, relativamente ai soli e nudi dati biografici riporta queste parole: «LUIGI BRACCHI è nato a Tirano (Sondrio) il 17 maggio 1892. Autodidatta. Vive a Milano dal 1912. [...] Nel 1926 vinse il concorso artistico nazionale francescano; nel '32 e nel '37 due premi Sallustio Fornara; nel 1953 il premio Lecco e nel 1960 il premio Milano di oggi. Alla galleria di Arte Moderna di Milano è rappresentato da sette opere: Madonna di Tirano (1926), Giardini pubblici (1932), Marina (1934), Venezia (1936), Conversazione (1936), Villeggiante al sole (1946), Bucato (1937). È pure presente nella raccolta delle Stampe del Castello Sforzesco. Al Museo di Roma si conserva la sua Isola di San Giorgio (1931), alla Galleria Giannoni di Novara, La Terra (1930), alla Galleria Ricci Oddi di Piacenza la Nevicata (1941). Dal 1926 al 1942 partecipò a tutte le nove Biennali di Venezia, nel '42 con una mostra personale, alla Esposizione Internazionale di Pittsburgh; nel '38 e nel '39, a tutte le Quadriennali di Roma dell'anteguerra alle mostre di Milano dal 1913 in poi; alle internazionali di Bruxelles (1935), Parigi (1936) e alle Mostre d'Arte Italiana a Barcellona, Praga, Varsavia, (1935), Vienna ('33)». Tale scheda sarebbe poi stata utilizzata anche per redigere la biografia pubblicata nel catalogo della mostra del 1979: sebbene in quest'ultima non siano stati riportati tutti i dati segnalati nel documento, alcuni estratti sono del tutto identici, e inoltre, per quanto più ci interessa, segnalò che nella scheda si ribadisce l'autodidattismo del pittore; cfr. WALTER ALBERTI, a cura di, *Luigi Bracchi. Un maestro del nostro tempo*, catalogo della mostra Milano, Accademia Permanente Ambrosiana d'Arte,

15 maggio - 5 giugno 1979 (poi Tirano, Palazzo Comunale, giugno 1979), Milano Grafiche Boniardi, 1979, p. 60. Paradossalmente, però, all'interno del medesimo volume, e a testimonianza di una mostra organizzata certamente in maniera piuttosto affrettata, un estratto dal testo del curatore Walter Alberti smentisce la scheda biografica proprio su quest'ultimo punto, e addirittura parla di una docenza di Bracchi a Brera («abbandonati ancora prima della guerra gli studi commerciali si era dedicato ad una formazione austera e intensa e da allievo di Brera era divenuto insegnante in quella Accademia»)¹¹¹; comunque sia, al di là di tale sospetta incongruenza, essa fornisce soprattutto un'altra interessante notizia circa la formazione di Bracchi: «Prima e dopo il conflitto mondiale una via sicura per l'apprendistato pittorico passava per gli studi dei pittori e come nelle antiche botteghe d'arte medioevali e rinascimentali si "apprendeva l'arte" osservando, ricalcando, ripetendo l'opera del maestro e così Bracchi faceva e dal suo primo maestro, il pittore Giuseppe Ronchi fece altre esperienze frequentando e curiosando ad ogni possibile occasione» (*ivi*, p. 20). Il secondo documento da me ritrovato nell'Archivio Fermani è invece una copia del discorso tenuto nel 1978, poco dopo la morte di Bracchi¹¹¹, da Giuseppe Masinari (che già abbiamo incontrato quale esegeta dell'opera di Regina) per commemorare il pittore tiranese presso il Circolo Amisani di Mede. Pur non essendo strettamente biografico, il lungo discorso di Masinari aggiunge anche numerosi dettagli derivanti da comunicazioni personali con il pittore stesso; mi limito però – anche in questo caso – a riportare i soli dati strettamente biografici che più ci possono essere utili: «Nacque a Tirano di Sondrio il 17 maggio 1892. Venne avviato agli studi di ragioneria dalla madre poiché il padre che era medico morì a soli 26 anni quando il piccolo Luigi aveva soltanto tre mesi. Ma le partite doppie non erano la sua passione e preferiva frequentare lo studio del pittore Giuseppe Ronchi che fu praticamente il maestro del nostro Luigi Bracchi. Giuseppe Ronchi capì l'inclinazione del giovinetto e lo guidò in quei primi tentativi con molto amore. Dopo il terzo anno di Istituto Commerciale decise di abbandonare questo tipo di scuola per frequentare l'Accademia di Brera dove conseguì il diploma di insegnante di disegno. Frequentò lo studio di uno scenografo della Scala e fu insegnante di disegno mentre il suo nome cominciava ad apparire sui giornali come promettente pittore e come bravo ritrattista. Allo scoppio della 1° Guerra Mondiale venne chiamato quale sottotenente di fanteria e per qualche mese mandato anche a Mede dove Bracchi, mi disse, non conobbe ancora la sua futura sposa. Mandato in prima linea su sul [sic] Col di Lana, sul Grappa, al Piave e quindi sul fronte francese, dove nel II° [sic] Corpo d'Armata Italiano fu attivissimo con i valorosi artefici della vittoria italiana in Francia sotto il comando del giovane ed animoso generale Conte [sic] Alberico Alberici. Fu ferito e decorato alla battaglia di Bliny [sic] ed insignito di medaglia d'argento. Dopo gli anni della guerra che segnarono una interruzione della sua arte, Bracchi ha il suo primo vero successo nel 1926 vincendo il premio per il ritratto di S. Francesco in occasione del concorso artistico nazionale francescano. [...] Nel 1936 è a Parigi, poi a Barcellona, a Praga, a Varsavia, a Pittsburg [sic]. Nel 1932 e nel 1937 vince i due premi Sallustio-Fornara. Nel 1953 il premio Lecco. Nel 1960 il premio Milano di oggi. [...] Corrispondente si [sic] due riviste parigine, della Martinella, di Milano, del Corriere, del Giornale della Valtellina. In una sua lettera mi diceva: "Lo scrivere mi appassiona molto perché vi ritrovo la stessa maniera di lavorare che adotto in pittura. Getto, sinceramente quel che penso senza troppe considerazioni di opportunità. E ne ricavo, debbo dirlo, soddisfazioni inaspettate e contatti con persone che non conoscevo. È un mestiere difficile, s'intende, perché un conto è parlare e un conto vedersi stampare quel che si pensa, comporta molta responsabilità, giudicare l'opera altrui"». A proposito di questo secondo documento, aggiungo infine tre notazioni. Innanzitutto, sulla prima pagina è aggiunta a penna l'annotazione «Discorso tenuto dal Prof. Masinari al Circolo Amisani il 31-6-78 [sic]»: la data, evidentemente, non torna, ed è altamente probabile che si tratti del 31-5-78, poiché Bracchi è scomparso esattamente il giorno precedente (cfr. RENZO SERTOLI SALIS, *Ricordando Luigi Bracchi*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 1978). Inoltre, non solo ricordo che il Circolo Amisani di Mede è lo stesso che aveva promosso la personale reginiana del 1976, ma segnalo anche che esso aveva ospitato una personale di

tendibilità, si è cercato di fare più ordine possibile e di ricostruire una biografia minima del pittore, pur senza l'ambizione – sia per la scarsità di dati disponibili, sia per la rapidità dell'indagine, che è pur sempre una ricerca collaterale rispetto al nocciolo di ciò di cui ci stiamo occupando – di riuscire a tracciare un profilo inattaccabile.

Luigi Bracchi nasce a Tirano, a due passi dal confine con la Svizzera, il 17 maggio 1892. Secondo quanto sostiene Masinari in uno dei due documenti citati, rimane orfano di padre (di professione medico, come sostengono anche Alberti¹¹² e anche la stessa Anna Zelaschi¹¹³) a soli tre mesi; indirizzato dalla madre verso gli studi di ragioneria¹¹⁴, li abbandona precocemente per dedicarsi alla pittura. Da quel che si può comprendere, sia pur indirettamente Bracchi sostiene di aver frequentato a Brescia lo studio del suo maestro Ronchi prima del definitivo trasferimento, nel 1912, a Milano (città che comunque doveva frequentare già dal 1909, se è vero che a quella data risale la sua tessera della Famiglia Artistica). Ronchi è stato un ottimo interprete dell'arte sacra, capace di ottenere anche una menzione onorevole – nel 1898 – al Concorso Pontificio collegato all'Esposizione Nazionale di Torino (all'interno della quale fu appunto allestita una sezione di Arte Sacra); e c'è davvero da credere, visti i successi ottenuti da Bracchi nello stesso campo, che Ronchi abbia saputo trasmettere al giovane allievo più di qualche competenza e abilità¹¹⁵. Sappiamo poi che Brac-

Bracchi nel 1966; cfr. WALTER ALBERTI, a cura di, *Luigi Bracchi. Un maestro del nostro tempo*, catalogo della mostra Milano, Accademia Permanente Ambrosiana d'Arte, 15 maggio - 5 giugno 1989 (poi Tirano, Palazzo Comunale, giugno 1979), Milano Grafiche Boniardi, 1979, p. 63. Infine, segnalo che tra gli articoli di Bracchi pubblicati su «La Martinella di Milano» compare tra l'altro anche la recensione di una mostra postuma di Giuseppe Amisani allestita a Mede presso il circolo che proprio dalla figura del pittore (medese di nascita) ha preso il nome (LUIGI BRACCHI, *Una mostra postuma di Giuseppe Amisani a Mede Lomellina*, in «La Martinella di Milano», agosto-settembre 1968).

¹¹² WALTER ALBERTI, a cura di, *Luigi Bracchi. Un maestro del nostro tempo*, catalogo della mostra Milano, Accademia Permanente Ambrosiana d'Arte, 15 maggio - 5 giugno 1979 (poi Tirano, Palazzo Comunale, giugno 1979), Milano Grafiche Boniardi, 1979, p. 20.

¹¹³ ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, p. 19.

¹¹⁴ Si veda il discorso di Masinari dell'Archivio Fermani. Cfr. anche WALTER ALBERTI, a cura di, *Luigi Bracchi. Un maestro del nostro tempo*, catalogo della mostra Milano, Accademia Permanente Ambrosiana d'Arte, 15 maggio - 5 giugno 1979 (poi Tirano, Palazzo Comunale, giugno 1979), Milano Grafiche Boniardi, 1979, p. 20; ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, p. 19.

¹¹⁵ Per quanto riguarda la vita e l'opera di Ronchi, si veda in particolare il catalogo della recentissima personale bresciana organizzata dall'AAB - Associazione Artisti Bresciani: LUIGI CAPRETTI, FRANCESCO DE LEONARDIS, a cura di, *Giuseppe Ronchi (1873-1951)*, catalogo della mostra Brescia, AAB, 4 dicembre 2010 - 5 gennaio 2011, Brescia, Edizioni AAB, 2010. Peraltro, dopo aver scoperto in maniera del tutto fortuita (il mondo è davvero piccolo!) che Ronchi è un antenato di

chi partecipa alla Prima guerra mondiale, combattendo tanto sul fronte austriaco quanto su quello francese: in particolare, se davvero ha combattuto sul Col di Lana e a Bligny (come sostiene Masinari), ciò significa che al conflitto ha partecipato almeno dal 1917 (dopo Caporetto, il Col di Lana è perduto), o più probabilmente dal 1915 o 1916, al 1918 (anno della battaglia di Bligny). Anche nel caso di Bracchi, inoltre, abbiamo il problema di capire se effettivamente egli abbia frequentato l'Accademia di Brera – come sostengono Masinari e Alberti (che anzi addirittura, come abbiamo visto, si spinge a fare di Bracchi, in seguito, un docente della stessa Accademia) – o se invece, come si afferma nel profilo biografico dattiloscritto redatto quando ancora Bracchi era in vita, egli sia stato solamente un «autodidatta» (formatosi quindi attraverso la sola frequentazione dello studio di Ronchi). Fatti due conti, una possibile frequenza di Bracchi a Brera – dove, lo ricordo, avrebbe dovuto conoscere Regina – sarebbe al più da collocare o tra il 1912 e il 1915-16, oppure dopo la guerra, tra il 1918 e il 1921 (anno del matrimonio). Infine, credo valga anche la pena di ricordare come Bracchi fosse assai ben inserito nell'ambiente artistico milanese: era in rapporti di amicizia con artisti come Aldo Carpi, Vanni Rossi, Savino Labò, Remo Taccani, Pietro Annigoni e Giovanni Muzio¹¹⁶, nonché con molti altri; inoltre, come già segnalava Sertoli Salis, si occupò di giornalismo e di critica d'arte, collaborando con diversi periodici, tra cui il più volte citato «La Martinella di Milano», il «Corriere della Valtellina» e «Il Giornale della Valtellina». La sua pittura tardo-impressionista è stata lodata – citando dal documento dell'Archivio Fermani in cui compare la scheda biografica di cui abbiamo parlato – non solo da Persico¹¹⁷, ma anche da Carrà¹¹⁸, Ojetti¹¹⁹, Borgese¹²⁰, Somarè¹²¹.

una mia compagna di classe liceale, Valentina Marioli (che ringrazio, con tutta la sua famiglia, per la grande disponibilità dimostrata nel facilitare le mie ricerche), ho altresì cercato di recuperare ulteriori informazioni sui possibili rapporti tra maestro e allievo, non trovando però – purtroppo – riscontri che potessero chiarire la questione della cronologia della loro frequentazione, che maggiormente ci interessa.

¹¹⁶ Si veda ROSANNA ANDREASI, *In ricordo di Luigi Bracchi*, in WALTER ALBERTI, a cura di, *Luigi Bracchi. Un maestro del nostro tempo*, catalogo della mostra Milano, Accademia Permanente Ambrosiana d'Arte, 15 maggio - 5 giugno 1979 (poi Tirano, Palazzo Comunale, giugno 1979), Milano Grafiche Boniardi, 1979, pp. 5-6. Cfr. anche LUIGI BRACCHI, *Aldo Carpi*, in «La Martinella di Milano», giugno 1963; LUIGI BRACCHI, *Aldo Carpi e la mostra celebrativa alla Rotonda di Milano*, in «La Martinella di Milano», novembre-dicembre 1972; LUIGI BRACCHI, *Remo Taccani*, in «La Martinella di Milano», marzo-aprile 1974; LUIGI BRACCHI, *L'architetto Giovanni Muzio. Carattere di un artista*, in «La Martinella di Milano», luglio-agosto 1974.

¹¹⁷ «Per questa chiarezza e per la sua pacata modernità, Bracchi è da assegnare fra quei pochi uomini solitari che il riserbo e la distanza non hanno propriamente inselvatichiti e guasti: quasi sempre, invece egli sa dirci una parola di intima felicità, tenendosi più al senso e alla forma immutabile della natura, e meno all'aspetto iridescente e temporaneo delle cose. Questa intensità di ricerca, e l'assoluta sincerità dell'espressione, pongono senza dubbio Luigi Bracchi nel numero

Evidentemente, in tutto questo, ciò che più ci interessa è che anche a proposito della formazione di Bracchi abbiamo innanzitutto lo stesso problema già riscontrato per Regina: ha frequentato o non ha frequentato l'Accademia di Brera? Anche in questo caso l'interrogativo non è ozioso, poiché – come detto – i coniugi sostenevano di essersi conosciuti nell'ambiente braidense, e dunque ricostruire l'eventuale cronologia di una frequenza bracchiana ai corsi dell'Accademia potrebbe anche consentire di meglio collocare la possibile formazione accademica di Regina. Tuttavia, almeno a mio avviso, e sebbene anche in questo caso non si possano avanzare dati incontrovertibili a causa dell'indisponibilità dei documenti braidensi, le fonti a nostra disposizione mi paiono più probabilmente far pensare ad una formazione non accademica, o comunque svolta a Brera solo in parte, anche per il marito di Regina: il fatto che lo si definisca un «autodidatta» nel profilo redatto mentre ancora egli era in vita mi pare un dato probante, poiché certo nel caso di un pittore tradizionalista non possono valere quelle considerazioni che abbiamo avanzato a proposito della "negazione dell'Accademia" che caratterizzava la prassi dei futuristi, e dunque di Regina. A questo proposito, an-

dei pittori che siamo soliti chiamare moderni. Edoardo Persico, 1930» (Milano, Archivio Fermani). La citazione in questione, evidentemente, proviene dal catalogo della piccola personale di Bracchi curata da Persico nel 1930: cfr. EDOARDO PERSICO, *Luigi Bracchi*, in EDOARDO PERSICO, GABRIEL GAVINI, UMBERTO VITTORINI, a cura di, *Luigi Bracchi, Marius Ledda, Tilde Noferini*, catalogo della mostra Milano, Galleria Bardi, 16 febbraio - 1 marzo 1930, Milano, [Galleria Bardi], 1930, s.p.; oggi disponibile anche in EDOARDO PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di Giulia Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, pp. 97-98.

¹¹⁸ «Luigi Bracchi è un giovane che meriterebbe di essere più conosciuto di quanto ancora non sia; la sua pittura è limpida e sostenuta e conosce gli accenti del canto. Carlo Carrà, 1930» (Milano, Archivio Fermani).

¹¹⁹ «Le tempere di Bracchi trattate con un impeto ilare e giovanile, in scorsi abilissimi, d'una certezza, diresti, di mira inappuntabile. Il suo "Ponte dei Sospiri" e il suo "Palazzo Ducale" sono veramente due modelli di questa stenografia impressionistica, e tra le più care rivelazioni della Biennale. Ugo Ojetti» (Milano, Archivio Fermani).

¹²⁰ «Luigi Bracchi, noto soprattutto come paesista e come marinista, anzi lagunista, come pittore d'acque insomma; sebbene riesca degnamente in qualsiasi altro genere, dal ritratto alla natura morta, dal paesaggio di montagna al quadro religioso. Pittore nitido, sicuro, limpido, fermo e vorremmo dire quasi di poche parole, Bracchi è portato naturalmente alla semplificazione dei piani e dei toni; ma, fino ad oggi almeno, è sempre riuscito senza fatica a mantenere il necessario equilibrio fra la semplificazione della natura e lo astrattismo decorativo. Più vicino ad un Marquet, tanto per intenderci, che a un Matisse o a un Braque, Bracchi sa dunque conservare ai suoi paesaggi quel che occorre: e cioè il senso dell'aria della natura, della libertà. C'è stile e non c'è stilizzazione. C'è traduzione del reale, e non c'è adulterazione, falsificazione. C'è linea e non c'è un voluto arabesco. Leonardo Borghese [*sic*], 1952» (Milano, Archivio Fermani).

¹²¹ «Luigi Bracchi 1952, appartiene all'ordine dei pittori che amano soprattutto la chiarezza. Conosce a meraviglia le teorie e le pratiche dell'arte moderna. Le soluzioni decorative della pittura contemporanea lo attirano, ma la pianta dell'arte astratta non cresce nella sua mente. Il compito di astrarre lo affida al vero. Egli desidera di assolvere quello di dipingerlo bene. I suoi dipinti sono di bucato, disegnati limpidamente, vestiti di tempera serica, stillanti di colore, sorrondono. ./.» (Milano, Archivio Fermani).

zi, rileggendo su queste basi la mancata citazione del diploma accademico di Regina – da parte di Bracchi – nell'articolo del 1971 che abbiamo visto, mi pare che tale assenza acquisisca ulteriore valore come testimonianza del fatto che la scultrice non abbia conseguito il diploma presso l'istituto braidense.

3.5 *L'apprendistato da Giovanni Battista Alloati e l'ambiente torinese*

Tutte le fonti più attendibili, come abbiamo visto, sono concordi nel citare l'apprendistato di Regina presso lo scultore torinese Giovanni Battista Alloati, e ad ulteriore conferma dell'esistenza di tale rapporto segnalo che tra i libri della biblioteca dell'artista ora conservati a Tirano c'è anche una monografia su Alloati di cui si parlerà¹²² (purtroppo priva, però, della dedica che sarebbe invece stato lecito immaginare, e che forse avrebbe potuto contribuire a chiarire alcune questioni dubbie). Prima di ipotizzare una cronologia di tale tirocinio formativo, e prima di verificare che cosa Regina possa aver effettivamente mutuato dal suo maestro, cerchiamo – innanzitutto – di capire chi fosse Alloati.

Giovanni Battista Alloati¹²³ nasce a Torino il 24 agosto 1878; il padre «fu uomo di colto e chiaro intelletto e prodigò una cospicua fortuna all'arte della ceramica a gran fuoco di cui esistono superbi esemplari al Museo di Arte Antica di Torino»¹²⁴. Dopo aver trascorso l'infanzia in Corsica, dove studia presso un collegio di Bastia, il giovane Alloati torna a Torino e si iscrive all'Accademia Albertina, dove è allievo di Odoardo Tabacchi; in questi anni, presso l'accademia torinese stringe peraltro rapporti d'amicizia con Giacomo Balla e altri artisti, tra cui Pilade Bertieri¹²⁵. Conseguito il Pen-

¹²² *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928.

¹²³ Per una rapida biografia di Alloati, si veda soprattutto ARMANDO AUDOLI, *Chimere, Miti, allegorie e simbolismo plastici dal Bistolfi a Martinazzi*, Torino, Weber & Weber, 2008, pp. 162-163; cfr. anche ALFONSO PANZETTA, *Alloati, Giovanni Battista*, in ALFONSO PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Torino, Adarte, 2003, p. 19; AN. DRA. [ANGELO DRAGONE], *È morto a 86 anni lo scultore Alloati*, in «La Stampa - sera», 11 novembre 1964; MAR. BER. [MARZIANO BERNARDI], *È morto G.B. Alloati, scultore del primo '900*, in «La Stampa - sera», 12 novembre 1964.

¹²⁴ ANGELO BIANCOTTI, *L'uomo*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 11-20: 16.

¹²⁵ In MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, a cura di, *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il futurismo*, catalogo della mostra Padova, Palazzo Zabarella, 15 marzo - 28 giugno 1998, Venezia, Marsilio, 1998, p. 142, è pubblicata una fotografia che ritrae Balla, Alloati e Bertieri nello studio di quest'ultimo; sul retro – cito dalla didascalia del volume – «la dedica dei compagni e la data: Torino 19-3-1895».

sionato Artistico Nazionale, si reca a Roma per perfezionarsi e frequenta assiduamente anche Parigi, dove conosce Rodin e viene da questi chiamato – quale unico scultore non francese – a collaborare alle decorazioni scultoree del Grand Palais progettato per l'Esposizione Universale del 1900. Rientrato a Torino, trova impiego presso l'atelier di Bistolfi (pur frequentando anche gli studi di Calandra e Canonica), e in breve tempo si afferma come autore di ritratti, monumenti (spesso funebri), fontane e oggetti d'arte decorativa di stile sostanzialmente liberty; tra le sue più importanti opere di questi anni, si possono ricordare i grandi cavalli – alti circa sei metri – realizzati in cemento armato per lo Stadium di Torino, che sorgeva nell'area in cui oggi si trova il Politecnico¹²⁶, nonché, nel 1913, il busto di Giolitti per il municipio di Dronero. Vicino agli ambienti nazionalisti almeno dal 1913, allo scoppio della Prima guerra mondiale si arruola come volontario nel Corpo Nazionale Volontari Motociclisti, dal quale l'anno seguente ottiene il desiderato trasferimento tra gli Alpini, in modo da poter partecipare agli scontri di prima linea; per le sue imprese belliche, che lo vedono combattere con il grado di Sottotenente prima sul Col di Lana e poi sul Piccolo Lagazuoi¹²⁷, riceve diversi riconoscimenti ufficiali. Dopo la guerra, mentre nel 1920 il Ministero per l'Educazione Nazionale lo nomina *ad honorem* professore di figura modellata e ornato modellato all'Accademia Albertina, «la plastica sontuosa di Alloati perde il rigoglio floreale, asciugandosi in forme più lineari e concise»¹²⁸; continua però a lavorare anche in seguito, soprattutto realizzando altri monumenti, mentre nel frattempo si fa strada nell'ambiente torinese suo figlio Adriano, che nel dopoguerra sarebbe divenuto titolare della cattedra di scultura presso l'Accademia di Brera. Si spegne a Torino l'11 novembre del 1964.

C'è soprattutto un dato, però, che ci interessa: sappiamo infatti che Alloati aveva fondato una scuola d'arte, a proposito della quale – però – allo stato attuale gli studi sono quasi nulli. Nonostante ricerche abbastanza approfondite sulla stampa quotidiana torinese, non sono infatti riuscito a rinvenire notizie particolarmente importanti su questa sorta di "accademia privata" (destinata in particolare alle donne artiste): sappiamo solamente che i corsi erano tenuti – oltre che da Alloati che si occupava della scultura – dai pittori Cesare Ferro e Cesare Maggi, i quali rispettivamente insegnavano figura e paesaggio, e inoltre che la scuola (che era «diretta e assistita dalla distinta si-

¹²⁶ AN. DRA. [ANGELO DRAGONE], *È morto a 86 anni lo scultore Alloati*, in «La Stampa», 11 novembre 1964.

¹²⁷ Segnatamente, Alloati combatte sulla cosiddetta "Cengia Martini", che deve appunto il suo nome al comandante degli Alpini, Maggiore Ettore Martini, che nel 1928 renderà omaggio allo scultore pubblicando – all'interno della citata monografia – quella parte delle sue memorie di guerra in cui Alloati risulta citato (ETTORE MARTINI, *Il soldato*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, parte II, pp. 1-40).

¹²⁸ ARMANDO AUDOLI, *Chimere, Miti, allegorie e simbolismo plastici dal Bistolfi a Martinazzi*, Torino, Weber & Weber, 2008, pp. 162-163: 163.

gnora Olimpia Alloati») intendeva offrire «alle signorine amanti dell'arte [...] il più adatto e signorile ambiente di studio insieme a garanzie di assoluta serietà»¹²⁹. E una conferma molto attendibile dell'effettiva esistenza di tale scuola proviene direttamente dalla già citata monografia del 1928 dedicata all'Alloati. Si tratta di un volume scritto a più mani, in cui dopo l'introduzione di Alessandro De Stefani¹³⁰ si susseguono gli interventi di Angiolo Biancotti (che descrive *L'uomo*)¹³¹, Fillia (che descrive *L'artista*)¹³² e Ettore Martini (che descrive *Il soldato* Alloati in una sezione apposita e particolarmente ampia)¹³³: è più che evidente, dunque, che il libro – edito dalla Casa Editrice Sindacati Artistici di Torino – non si pone solo l'obiettivo di lodare l'Alloati scultore, ma anche (e verrebbe anzi da dire soprattutto) quello di celebrare l'Alloati combattente, a proposito del quale vengono proposti aneddoti militareschi che ne testimoniano il forte nazionalismo. Comunque sia, per quanto più ci interessa, nel contributo di Biancotti si legge che Alloati, dopo aver «per molti anni» ricoperto cariche e assunto responsabilità¹³⁴,

Ora dalle battaglie si è ritirato con un certo sapor d'amaro nell'anima, ma con la intenzione di rimediarci all'insegnamento dell'Arte in quella sua Accademia Leonardo da Vinci, fondata da lui nella sua casa e che fu, per il passato, mèta e ritrovo di appassionati del disegno e della scultura, di giornalisti, di artisti, di uomini di gusto.

¹²⁹ Cfr. SERGIO REBORA, *Torino, Milano e Genova dall'inizio del secolo alla seconda guerra mondiale*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Serravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Prato, Gli Ori, 2004, pp. 27-44: 28 e 42 (nota 13). Rebora, in particolare cita un articolo comparso nel 1910 su «La Donna» (LUCIO SÀRTENI, *Una nuova scuola d'arte*, in «La Donna», aprile 1910). Riletto oggi, quest'ultimo articolo appare per certi versi involontariamente comico, poiché in una rivista che si intitola «La Donna» trovano spazio frasi che davvero sembrano espressione di un maschilismo tutt'altro che mascherato: «Per il migliore sviluppo delle individuali tendenze artistiche più ancora che all'uomo la libertà è necessaria alla donna, la quale, più scarsamente dotata di facoltà d'intelletto creative, è assai proclive a subire l'influenza delle tendenze d'altri, ad assimilarne i modi di esprimere. Suole difatti accadere che le femminili pitture mostrino assai di rado la personalità autrice; più spesso le pittrici anche egregie pare continuo a vedere con gli occhi del maestro anche quando il maestro non c'è più».

¹³⁰ ALESSANDRO DE STEFANI, *Prefazione*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, p. 16.

¹³¹ ANGELO BIANCOTTI, *L'uomo*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 11-20.

¹³² FILLIA [LUIGI COLOMBO], *L'artista*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 23-29.

¹³³ ETTORE MARTINI, *Il soldato*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, parte II, pp. 1-40.

¹³⁴ ANGELO BIANCOTTI, *L'uomo*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 11-20: 19-20.

Quest'Accademia (chiusa nei periodi della guerra e dell'attività organizzativa) rifiorirà così nutrita e curata di ancora maggiori esperienze e sarà certamente il centro più vivo, più luminoso e più sicuro di Torino moderna.

Inoltre, a corredo di quanto qui affermato da Biancotti, nel ricco apparato iconografico che accompagna il volume (di fatto suddiviso in due sezioni dedicate rispettivamente all'artista e al soldato), Alloati ha voluto inserire anche una veduta del suo studio visto dalla strada, didascalizzando l'immagine con le parole «Lo studio (sede dell'Accademia Leonardo da Vinci)»¹³⁵; e peraltro ad essa sono affiancate – ma senza riferimenti specifici alla scuola – anche cinque fotografie dell'interno e due vedute dell'annesso giardino¹³⁶. Infine – e la cosa è per noi molto interessante, come vedremo – ad un'attività di insegnamento di Alloati sembra alludere anche Fillia nel suo contributo sull'Alloati artista¹³⁷:

Tutti i suoi anni, nelle pause dell'attività artistica e molto spesso a danno di questa, sono stati spesi per il bene di intere classi di artisti alle quali l'Alloati dedicò entusiasmo tempo e denaro, senza limiti di tempo e di spazio.

Ricapitoliamo: secondo le fonti a nostra disposizione, nel 1910 Alloati fonda – con i colleghi Cesare Ferro e Cesare Maggi – una «scuola privata femminile»¹³⁸, che poi rimane chiusa negli anni della

¹³⁵ *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, s.p. Dello studio di Alloati, all'interno dell'introduzione di De Stefani, c'è anche una descrizione scritta (un po' aulica e retorica, ma comunque suggestiva): «Non era stanzetta squallida, ma un vero tempio severo e grandioso, nascosto su, sulla collina, sopra la Gran Madre di Dio, e mi mostrasti le tue opere. E quella sera ti conobbi intero, conobbi di quali lotte, di quali sudate vigilie era frutto la tua sicurezza vittoriosa, e come avessi diritto, con le tue opere concrete, ad essere il capitano di tutti, armati soltanto, allora, di chimere incerte. I blocchi di marmo abitavano quel tuo studio con autorità dominatrice. I busti di uomini illustri balzavano con intensità di vita dai loro zoccoli muti. Ed un soldato, appoggiato al fucile, in mezzo a una tormenta di neve, indurito nello sforzo della vigilanza, squadrato nella fisionomia romana che rappresentava nel contadino in armi l'eroe della nostra stirpe, sembrava ripetere silenziosamente quei canti che per tante sere avevano suscitato cementato la nostra fratellanza» (ALESSANDRO DE STEFANI, *Introduzione*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 3-8: 7).

¹³⁶ *Ivi*, s.p.

¹³⁷ FILLIA [LUIGI COLOMBO], *L'artista*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 23-29: 23.

¹³⁸ SERGIO REBORA, *Torino, Milano e Genova dall'inizio del secolo alla seconda guerra mondiale*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Serravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Prato, Gli Ori, 2004, pp. 27-44: 28.

guerra (ma già nel 1914 Alloati è arruolato nel Corpo Nazionale Volontari Motociclisti) e in quelli – scrive Biancotti – «dell'attività organizzativa». Questi ultimi, tuttavia, non sono facilmente identificabili: come abbiamo visto, Biancotti parla di «molti anni», ma purtroppo non riporta alcuna data, né è più preciso Fillia, che accenna a tali attività nel suo testo sull'Alloati artista; né, ancora, sappiamo precisamente di quali attività si tratti. Riporto però, in tal senso, prima le parole di Biancotti e poi quelle di Fillia, dalle quali si può forse comprendere qualcosa di più:

Per molti anni ricoprì cariche, si assunse responsabilità, lavorò per otto al fine di salvare situazioni difficili, sudò, si adirò, ma la sua attività organizzativa (che Egli esplicò per tutelare gli interessi dell'arte e degli artisti) diede frutti imponenti e risultati vastissimi che resteranno sempre a testimoniare dell'operato d'un uomo che, disinteressato ed entusiasta, sacrificò tempo e denaro per il bene superiore di tutta la sua classe, ottenendo per questa ciò che nessuno avrebbe mai osato sperare. Si fece naturalmente un mucchio di nemici, ebbe pochi amici fedeli per sostenerlo nelle battaglie dure che dovette affrontare per la sua arte e per la sua dignità d'uomo¹³⁹.

[...] Se poi sia stato più o meno riconoscente il campo artistico da lui beneficiato, ciò non esclude la sua meravigliosa potenza di lotta, di sacrificio, di bontà, e, soprattutto, di capacità e qualità organizzative. Ne sono esempi luminosi le Società da lui portate ad efficienze [sic] non mai raggiunte in precedenza¹⁴⁰.

L'impressione, insomma, è che Alloati si sia occupato da un lato di problemi di sapore quasi sindacale (è quanto sembra di poter arguire dall'estratto di Biancotti), e dall'altro di promuovere e valorizzare le attività culturali (le «Società» cui fa riferimento Fillia sembrano essere società di artisti). Ho dunque cercato di rintracciare dei riscontri nella stampa quotidiana torinese dell'epoca, servendomi in particolare dell'archivio storico digitalizzato disponibile alla url www.archiviola stampa.it: attraverso tale strumento, inserendo alcune parole chiave nell'apposito motore di ricerca interno, ho potuto verificare l'esistenza di alcuni articoli che effettivamente testimoniano come Alloati – a cavallo tra anni Dieci e anni Venti – abbia svolto un ruolo importante almeno presso due «Società» (anche se devo precisare che si è trattato di una ricerca necessariamente piuttosto sommaria, so-

¹³⁹ ANGELO BIANCOTTI, *L'uomo*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 11-20: 19.

¹⁴⁰ FILLIA [LUIGI COLOMBO], *L'artista*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 23-29: 23.

prattutto perché purtroppo non si sa bene che cosa cercare). Comunque sia, ad esempio, in un trafiletto del 23 aprile 1919 Alloati compare – in sostituzione dei colleghi che facevano parte del precedente consiglio dimissionario – tra gli eletti del «nuovo Consiglio della Società "Amici dell'Arte"»¹⁴¹, della quale risulta inoltre Vice-presidente il 13 ottobre 1922¹⁴², Presidente il 14 ottobre 1923¹⁴³ e infine di nuovo Consigliere il 7 gennaio del 1926¹⁴⁴; inoltre, in un articolo del 16 aprile 1923 Alloati compare tra i membri della direzione della Società Promotrice delle Belle Arti¹⁴⁵. Non ho invece rinvenuto riscontri simili per gli anni precedenti, in cui Alloati partecipa sì alle iniziative di entrambe le istituzioni (lo testimoniano altri articoli), ma non risulta avere cariche ufficiali; né – purtroppo, perché avremmo risolto moltissimi problemi – si trovano articoli in cui compaiano contestualmente le parole chiave "Alloati" e "Regina" (o "Alloati" e "Bracchi", o "Alloati" e "Cassolo"), o ancora – come accennato – "Alloati" e "Accademia" (o "Alloati" e "allievi").

Proviamo dunque a fare due conti per capire quando Regina possa aver studiato dal maestro torinese. Se prestiamo fede a quanto abbiamo visto – né, data la situazione, sarebbe logico fare altrimenti –, dobbiamo pensare che questa accademia privata diretta da Alloati e intitolata nientemeno che a Leonardo da Vinci sia stata attiva dal 1910 al 1914, poiché «nei periodi della guerra» (1914-1918) e «dell'attività organizzativa» (ovvero, a quanto ci consta, almeno 1919-1926) non sarebbe stata operante. Regina può davvero aver frequentato lo studio di Alloati in quel giro di anni? Personalmente, non credo sia possibile: nel 1910 Regina aveva sedici anni e nel 1911 ancora risultava residente a Mede con la famiglia (presso la quale era «attendente a casa»), e mi pare assai improbabile che una ragazza di sedici o diciassette o diciotto anni potesse andare a studiare da sola a Torino presso lo studio di un artista. Di conseguenza, posto che evidentemente Alloati non può aver impartito lezioni mentre era in guerra, e posto che Regina collocava le sue prime «sculture figurative, marmo-bronzo» al quinquennio 1925-30, dobbiamo pensare che la scultrice abbia in qualche modo frequentato lo studio del maestro in anni compresi all'incirca tra il 1918 e il 1925, durante i quali – pure – Alloati aveva certamente più di qualche impegno ufficiale (che non gli impediva, comunque, di lavorare e produrre opere). In linea di principio, potremmo pensare che possa essere più probabile un apprendistato che preceda il matrimonio con Bracchi (poiché certo, a quel

¹⁴¹ *Il nuovo Consiglio della Società "Amici dell'Arte"*, in «La Stampa», 13 aprile 1919.

¹⁴² E.F., *La Mostra d'arte decorativa al Valentino*, in «La Stampa», 13 ottobre 1922.

¹⁴³ *La Mostra degli "Amici dell'Arte" inaugurata dai Duchi di Genova*, 14 ottobre 1923.

¹⁴⁴ E. FERRETTINI, *L'esposizione degli «Amici dell'Arte» a Palazzo Madama*, in «La Stampa», 7 gennaio 1926.

¹⁴⁵ *La colazione e il ricevimento al Circolo degli Artisti*, in «La Stampa», 16 aprile 1923.

punto, pur non avendo figli, Regina avrà anche avuto degli impegni familiari e domestici); tuttavia, se Regina colloca le proprie prime opere al 1925 (e se la sua prima partecipazione ad una mostra è del 1928), e se diamo un'occhiata all'evoluzione della sua opera – e lo faremo tra poco – è legittimo pensare che la scultrice abbia frequentato lo studio di Alloati nella prima metà del decennio Venti, per poi trovare – gradualmente – una sua strada personale.

Ma perché Regina – ragazza medese che forse già frequenta Milano – decide di seguire proprio i corsi di Alloati, a Torino? Lo si può solo ipotizzare. Probabilmente l'accademia femminile fondata da Alloati doveva aver raggiunto una certa notorietà, e forse Regina doveva aver visto, e ritenuto di particolare interesse, alcune opere del suo futuro maestro; inoltre, negli anni Venti Torino è una città culturalmente e artisticamente assai viva: è la città di Gramsci e di Gobetti, di Einaudi e di Giulino, di Venturi e di Persico, di Casorati e di Fillia¹⁴⁶. Forse però c'è anche un'altra ragione, più specifica, perché – come ha notato Rebora – «all'inizio del secolo, per un breve momento, prima della grande guerra, Torino diventa osservatorio privilegiato dell'attività artistica femminile italiana»¹⁴⁷:

Sull'esempio di Parigi, Londra, Berlino e Atene, nella città sabauda viene fondata un'associazione culturale rivolta alle donne, il cosiddetto *Lyceum*. Rispetto a quelli operanti a Roma e a Firenze, inaugurati negli stessi anni, il *Lyceum* torinese si distingue per una maggiore organicità strutturale e per una spiccata capacità d'incidere nel campo della divulgazione mediatica. Quest'ultimo aspetto viene raggiunto dalle promotrici del *Lyceum* attraverso l'appoggio diretto di un organo di stampa cittadino, il periodico illustrato «La Donna», edito dal 1905 sotto la direzione del pubblicista Nino G. Caimi.

[...]

Ma il successo più significativo raggiunto da «La Donna» consiste nella promozione e nella realizzazione della prima manifestazione espositiva artistica femminile indetta sul territorio italiano di taglio internazionale, ispirata agli esempi dei *Salon* parigini, delle annuali viennesi e, soprattutto, alla rassegna analoga tenutasi a Marsiglia nel 1906. Progettata dal 1909, la *Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti* si svolge dal 4 dicembre 1910 al 10 gennaio 1911 presso il capace spazio della Mole Antonelliana, messa a disposizione dal Comu-

¹⁴⁶ Cfr. NORBERTO BOBBIO, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1977; ANGELO D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000; *Torino tra le due guerre*, catalogo della mostra Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna - Scuola Media Statale di via Vigone, marzo-giugno 1978, Torino, Musei Civici, 1978; *Torino 1920-1936*, Torino, Edizioni Progetto, 1976.

¹⁴⁷ SERGIO REBORA, *Torino, Milano e Genova dall'inizio del secolo alla seconda guerra mondiale*, in ELENA LAZZARINI, PIER PAOLO PANCOTTO, a cura di, *a.i.20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, catalogo della mostra Serravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio - 10 ottobre 2004, Prato, Gli Ori, 2004, pp. 27-44: 27.

ne di Torino. Affiancata da un ciclo di conferenze a tema, la mostra presenta un numero cospicuo di opere [...]

L'iniziativa, confortata da un caloroso successo di pubblico, viene ripetuta nella primavera del 1913 nelle sale del palazzo del Valentino che accolgono ben milleduecento opere ripartite secondo l'appartenenza nazionale delle artiste, come alle Biennali veneziane [...]; a margine «La Donna» promuove la pubblicazione di un repertorio biografico di donne artiste moderne.

Torino, insomma, è una città che davvero sembra dimostrare particolare attenzione alla questione dell'arte al femminile: la rassegna assume un carattere spiccatamente internazionale, coinvolgendo artiste provenienti – oltre che dall'Italia – da Austria, Belgio, Francia, Germania, Inghilterra, Olanda, Ungheria, Romania, Russia e Spagna, e addirittura il Comune mette a disposizione la Mole Antonelliana, ovvero il simbolo della città, per esporre opere di artiste donne. In questa situazione, è dunque più che naturale che la città sabauda assuma, per le aspiranti artiste, un fascino del tutto particolare, ulteriormente accresciuto – in una sorta di circolo virtuoso – dalla possibilità di confrontarsi con le tante colleghe calamitate in città dalla medesima atmosfera.

Esaminiamo infine rapidamente la scultura di Alloati, in primo luogo per verificare che cosa Regina abbia potuto mutuare dal maestro. Come già ben individuava Fillia nel suo testo del 1928, nella produzione dello scultore torinese si possono individuare soprattutto tre filoni, tutti assiduamente frequentati per l'intera carriera: la ritrattistica, la produzione monumentale e quella decorativa (all'interno della quale Fillia inserisce anche le non poche fontane). Nella sostanza, Alloati si può definire come uno dei tanti bistolfiani di cui fu ricco l'ambiente artistico torinese d'inizio secolo, da Cometti a Santiano, da Rubino a Stagliano¹⁴⁸: la sua scultura si pone insomma sulla scia di un liberty assai denso di simbolismi, che si nutre dell'esempio di Bistolfi modificandolo forse con una più personale propensione per certo verismo, specialmente nel ritratto. E proprio quella ritrattistica appare in effetti, ad una lettura retrospettiva, la produzione migliore di Alloati, che non a caso ottenne importanti commissioni ed ebbe più volte modo di effigiare personaggi illustri: tra gli altri, oltre al già citato Giolitti, si pensi ad esempio a Guglielmo Marconi, al collega scultore Odoardo Tabacchi, a Pietro Mascagni, al tenore Francesco Tamagno e a sua figlia, il soprano Luisa Bianco Tamagno¹⁴⁹. Fillia stesso considerava l'Alloati ritrattista – certo esagerando un po' – «forse l'espo-

¹⁴⁸ Per la scultura torinese di inizio secolo si veda in particolare ARMANDO AUDOLI, *Chimere. Miti, allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, Torino, Weber & Weber, 2008.

¹⁴⁹ Per tutte queste opere, si vedano le tavole illustrative di *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, s.p. Di alcuni di essi, comunque, si tornerà a parlare.

nente migliore e più completo della scultura italiana», individuando nella sua opera un «pulsare organico», una «vitalità reale» e una «vibrazione muscolare e nervosa che emoziona»; in particolare, inoltre, il pittore-critico futurista elogia la capacità di Alloati di «vedere oltre la realtà epidermica» del soggetto, fondendo ad essa «atmosfera di bellezze liriche aggiunte, sublimazione illimitata della materia»¹⁵⁰. Nelle opere più datate e per così dire più intime, come ad esempio i ritratti del padre e della madre, il verismo è più insistito: nel primo di essi, che dall'unica fotografia disponibile sembrerebbe essere in argilla, si coglie il tratto sicuro ma fresco dei polpastrelli (fig. 28), mentre nel secondo – che si direbbe in gesso – il trattamento della superficie assume suggestioni impressioniste (fig. 29), che si possono cogliere anche nei ritratti di Mascagni (fig. 8) e di Ermete Zacconi (fig. 9): evidentemente, insomma, la frequentazione di Rodin non era passata senza lasciare traccia.

La produzione decorativa di Alloati è più simile a quella del maestro Bistolfi: *La vita* (fig. 10) e *La vita idiliaca*¹⁵¹ (fig. 11) sembrano ad esempio rispondere a quella volontà di liberazione dalla materia che in Bistolfi si era emblematicamente espressa nel monumento a Segantini realizzato a Saint Moritz (e il cui titolo esatto, non a caso, è proprio *La Bellezza liberata dalla Materia*). Tra le fontane più importanti vanno invece ricordate soprattutto quella realizzata nel 1902 – su commissione di D'Aronco – per l'Esposizione di Arte Moderna di Torino, e quella raffigurante *Il gesso e la stura* per una fontana realizzata a Cuneo; un trattamento luministico impressionista si ritrova anche in un'opera come *L'uomo e le piovre* (fig. 12) (non a caso, sottotitolata «impressione»)¹⁵², o nel bronzetto *Il risveglio di Medusa*¹⁵³. Interessanti, e decisamente simbolisti, sono poi i piccoli pezzi propriamente decorativi come *Il fato (Urna cineraria per un aviatore)* (fig. 13), il vaso con *La Sirenetta* (fig. 14), i portalampane portatili (fig. 15), *La Discordia* (fig. 16) («calamaio per Avvocato» assai simile ad un disegno di Bistolfi pubblicato da Audoli)¹⁵⁴.

Infine, per quanto riguarda la produzione monumentale, spiccano soprattutto i numerosi monumenti alloatiani ai caduti (Cuneo, Giaveno, Torino, Collegno ed altri)¹⁵⁵ (figg. 17-20): anzi Alloati, proprio per il particolare impegno profuso nella celebrazione dei caduti della Grande Guerra, ha potuto an-

¹⁵⁰ FILLIA [LUIGI COLOMBO], *L'artista*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 23-29: 25.

¹⁵¹ *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, s.p.

¹⁵² Per tutte queste opere, vedi *ivi*, s.p.

¹⁵³ ARMANDO AUDOLI, *Chimere, Miti, allegorie e simbolismo plastici dal Bistolfi a Martinazzi*, Torino, Weber & Weber, 2008, s.p.

¹⁵⁴ MARISA VESCOVO, a cura di, *'900. Cento anni di creatività in Piemonte*, catalogo della mostra Alessandria, Novi Ligure, Acqui Terme, Valenza, 2008-2009, Milano, Silvana, 2008, s.p., p. 7.

¹⁵⁵ Anche per questi, si veda *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, s.p.

che essere definito – in un articolo di Raimondo Collino Pansa che abbiamo appena intravisto, e che vedremo meglio fra non molto¹⁵⁶ – un «alpino, scultore degli Alpini», il quale «per tutta la vita, recò in sé, devoto ricordo dei sacrifici della prima guerra mondiale e tutto il Piemonte è ancor oggi popolato dei suoi monumenti agli Alpini e ai Fanti di allora». Tale settore della sua produzione è però forse quello meno interessante, soprattutto a causa della retorica che ne appesantisce gli esiti, per quanto al monumento cuneese dedicato al *Fante* – tra tutti il più convincente – si debba riconoscere una certa originalità. Di un certo interesse, inoltre, sono anche i grandi gruppi equestri realizzati per lo Stadium, soprattutto per l'originalità della soluzione tecnica adottata (per usare le parole di Fillia, i pezzi sono stati «scolpiti nel cemento armato e costruiti sul posto»¹⁵⁷).

3.6 Regina negli anni Venti: dal tardo-impressionismo al progressivo avvicinamento all'avanguardia

Eccoci dunque, finalmente, alla questione dell'evoluzione del linguaggio reginiano nel corso degli anni Venti. Come già si accennava nell'introduzione, a causa dell'assenza di sicuri punti di riferimento è estremamente difficile stabilire una cronologia certa per le opere realizzate da Regina nel suo periodo di formazione e di prima attività, il quale del resto non ha ricevuto, da parte della critica, l'attenzione che avrebbe meritato. Si ricorderà, ad esempio, come il saggio di Campiglio contenuto nel catalogo della recente antologica palazzolese (della quale pure si è sottolineata la fondamentale importanza, e in cui pure erano esposti due pezzi degli anni Venti) non proponga neppure una parola sulle opere di tale periodo, mentre in precedenza – come abbiamo visto – praticamente solo la Vescovo nel 1979 e Caramel nel 1991 si erano soffermati, sia pur brevemente, sulla produzione giovanile dell'artista. Tuttavia, se si vuole cercare di comprendere il percorso attraverso il quale Regina si avvicina all'avanguardia (prima ancora che al Futurismo), è importante cercare di tracciare quanto meno un itinerario ipotetico tra un prima e un dopo, confrontando le opere con i disegni conservati all'interno dei taccuini e considerando anche le possibili letture dell'artista.

Le primissime opere reginiane sono tutte prive di data, e si collocano dunque agli anni Venti sostanzialmente per ragioni stilistiche, nonché in virtù del più volte citato ricordo di Regina secondo il quale le sue «prime sculture figurative, marmo-bronzo» sarebbero da collocare al quinquennio

¹⁵⁶ RAIMONDO COLLINO PANSA, *G.B. Alloati, alpino, scultore degli Alpini*, in «La Martinella di Milano», 15 maggio 1971.

¹⁵⁷ FILLIA [LUIGI COLOMBO], *L'artista*, in *Gianbattista Alloati. Artista e soldato*, Torino, Casa Editrice Sindacati Artistici, 1928, pp. 23-29: 28.

1925-1930; detto questo, però, è probabile che i pezzi più datati possano risalire anche a prima del 1925, e siano dunque da collocare ai tempi dell'apprendistato da Alloati. Ciò che più ci interessa, tuttavia, è che sino a questo momento tali pezzi sono sempre stati complessivamente interpretati come un unico ed omogeneo blocco di opere, tutte accomunate dall'orizzonte ancora tradizionalistico e tutt'al più segnate – ma sempre all'interno di una lettura unitaria¹⁵⁸ – da un progressivo avvicinamento alla sintesi formale. A mio avviso, invece, la produzione reginiana degli anni Venti si può sostanzialmente suddividere in tre differenti fasi. Intendiamoci: come si vedrà esaminando i singoli pezzi, nella successione dei lavori è possibile cogliere una continuità di sviluppo e di ricerca che non conosce cesure nette e repentini cambi di direzione, e che anzi in ultima analisi dà luogo ad un percorso coerente e conseguente; tuttavia, credo che all'interno di questo itinerario si possano comunque individuare degli scarti sostanziali (negli esiti quanto nell'ispirazione), se non altro perché la nuova interpretazione che si darà delle ultime opere del decennio consente davvero di ravvisare – per esse – un deciso salto di qualità rispetto a quanto prodotto in precedenza.

Grossolanamente, insomma, le sculture attribuibili al decennio Venti si possono a mio avviso suddividere tra un primo e più datato blocco in cui si possono inserire le opere più strettamente naturalistiche e più debitrice dell'influenza alloatiana, un secondo raggruppamento a cui si devono assegnare alcune opere dalle forme più sintetiche, e infine un terzo blocco di lavori (collocabili in una data molto prossima alla conclusione del decennio) le cui caratteristiche di modernità sono tante e tali da poter essere a pieno titolo definite d'avanguardia. In particolare, tra le opere del primo gruppo si contano la *Testa di ragazzo* in gesso patinato, la *Testa di Luigi Bracchi* in gesso patinato, la *Popolana* in bronzo e il suo possibile modello (la *Testa di donna* in gesso), la cosiddetta *Testa di donna con basamento* (che è di fatto un autoritratto, sempre in gesso), la *Testa di uomo* in gesso, l'*Autoritratto* in marmo bianco, la *Lastra con tre uomini* in marmo, l'*Animale sdraiato*, l'*Animale sdraiato senza testa* e i due bassorilievi raffiguranti *Cerbiatti* e *Gazzelle* (tutti in gesso); nel secondo gruppo si possono invece collocare le tre lastre in gesso con gli *Aironi*, le due versioni (in gesso e in bronzo) del *Canarino* e ancora il bassorilievo (sempre in gesso) che Caramel nel 1991 e Campiglio nel 2010 hanno pubblicato con il titolo *Modello in gesso per scultura* (datandolo – a mio avviso erroneamente, come si cercherà di dimostrare – addirittura al periodo 1945-1950); infine, nel

¹⁵⁸ È il caso ad esempio di Luciano Caramel, che condensa in un solo breve paragrafo il passaggio l'intero periodo di «Apprendistato e prime aperture al moderno», anche se correttamente distingue tra una prima fase «sul registro di una cauta, scolastica plasticità» e un secondo momento in cui «si avverte lo scarto dalla via sino ad allora seguita, nel saggiare una sintetica essenzialità di forme» (LUCIANO CAMEL, *La scultura lingua viva*, in LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, pp. 11-37: 11).

terzo blocco si devono collocare la *Testa*, la *Testa di donna (con capigliatura)*, le *Testine* e i *Due animali* (tutti in gesso).

Quanto ai taccuini¹⁵⁹, pur nella già segnalata difficoltà di datare con precisione molti di essi, come si accennava quelli più o meno sicuramente riconducibili agli anni Venti sono quasi la metà degli ottantotto totali; e se diversi di essi possono essere datati in virtù della presenza di motivi precisamente riconoscibili (che si vedranno esaminando analiticamente le opere), altri sono invece databili a questo periodo semplicemente sulla base della loro similarità con le opere coeve e con gli stessi taccuini "sicuri". Peraltro, va detto che non stupisce riscontrare nella prassi di Regina, in questa prima fase della sua carriera, una così spiccata assiduità nell'esercizio del disegno: innanzitutto perché per qualunque artista in formazione è più che naturale dedicarsi con particolare impegno all'attività grafica (che consente di chiarire a priori – laddove l'esperienza ancora non può intervenire – le potenzialità dei vari progetti e la loro effettiva realizzabilità), e inoltre perché – come abbiamo visto – Luigi Bracchi, nel suo articolo del 1971 che abbiamo più volte incontrato, evidenziava come Regina fosse particolarmente riconoscente ad Alloati proprio «per il rigoroso disegno che esigeva»¹⁶⁰. Dunque, se prestiamo fede al ricordo del marito di Regina, c'è da credere che nel corso degli anni Venti la scultrice abbia effettivamente disegnato parecchio, delineando – in funzione delle opere da realizzare – ora rapidi schizzi ed ora più impegnativi studi preparatori; e in effetti, l'analisi che seguirà lo dimostrerà inequivocabilmente.

3.6.1 *Le opere "alloatiane"*

Cominciamo dunque ad esaminare le opere del primo gruppo. La scultura più evidentemente di mestiere, e che dunque a mio avviso può più facilmente essere ricondotta agli anni di apprendistato presso Alloati, è l'*Autoritratto* in marmo (fig. 21). Si tratta di un'opera affatto tradizionale e soprattutto direi "scolastica", in cui l'esempio alloatiano si fonde con quello degli artisti presso i quali lo stesso maestro torinese si era formato, ovvero Rodin e Bistolfi: il viso della giovane Regina, da lei stessa scrupolosamente levigato, emerge così con la sua lucentezza dal "non finito" del blocco marmoreo, lasciato volutamente grezzo. Nei taccuini non sembra di poter riconoscere un preciso modello di questo pezzo: ci sono sì molti autoritratti che possono essere serviti come studi di base, ma nessuno di essi propone specificamente il motivo del volto che fuoriesce dal blocco appena sbozzato. Compatibile con la scultura potrebbe ad esempio essere il disegno 24 del taccuino 13

¹⁵⁹ Ove non diversamente segnalato, i riferimenti ai taccuini sono da intendersi agli album conservati a Milano presso l'Archivio Fermani.

¹⁶⁰ LUIGI BRACCHI, *Regina*, in «La Martinella di Milano», aprile 1971.

(fig. 22), in cui Regina tratteggia labbra sottili come quelle del lavoro in marmo, ma sebbene il taccuino possa effettivamente essere collocato tra quelli riferiti al primo gruppo di opere, nel disegno Regina sembra più vecchia di qualche anno rispetto alla scultura. Semmai, più di qualche tangenza mi pare si possa riscontrare con il *Ritratto di Luisa Bianco Tamagno* (fig. 23) di Alloati: è vero che rispetto al pezzo del maestro l'autoritratto di Regina appare decisamente più anodino (soprattutto perché ben diverso è il vigore che Alloati conferisce allo sguardo del suo soggetto), ma il trattamento del viso e dei suoi dettagli (le guance scavate, il naso leggermente aquilino, persino l'accosciatura che pure in Regina è più abbozzata) ricordano il magistero di Alloati, così come pure l'idea rodiniano-bistolfiana del ritratto che emerge dalla materia grezza (anche se nel caso specifico del ritratto della Bianco Tamagno ad emergere non è solo il viso, ma un intero busto).

È chiaro, però, che un'opera in marmo come questa – certo solo diligente, ma indiscutibilmente ben fatta – non può essere considerata, a livello di datazione, come la prima scultura del gruppo che abbiamo individuato. Sicuramente precedente, ad esempio, è la *Testa di ragazzo* (fig. 24): un pezzo ancora acerbo nella modellazione (si veda ad esempio la resa approssimativa delle orecchie) e soprattutto nell'espressione, che appare decisamente come il lavoro più datato tra quelli giunti sino a noi, come del resto già evidenziato da Caramel (che appunto lo definisce «la prima scultura, o almeno una delle prime»)¹⁶¹ e dalla Zelaschi¹⁶²; i due studiosi concordano peraltro in una datazione collocabile intorno al 1920, e nella sostanza, sebbene proporre una cronologia per le opere di questa fase sia difficilissimo (soprattutto per quella mancanza di riferimenti biografici sicuri che abbiamo esaminato), una datazione ai primi anni Venti appare credibile. Successiva, invece, deve essere il *Ritratto di Luigi Bracchi* (fig. 25), che però personalmente – al contrario di quanto fanno Caramel e la Zelaschi – proporrei di collocare in prossimità dell'autoritratto in marmo, se non addirittura in una data lievemente più tarda: anche in questo caso, senz'altro non andiamo molto oltre una diligente manualità artigianale, ma già si colgono una vivacità ed un'animazione delle superfici che superano di gran lunga non solo quella della *Testa di ragazzo*, ma direi – appunto – anche quella dell'*Autoritratto*, rispetto al quale l'efficacia espressiva dello sguardo, della chioma e della stessa epidermide (pur tenendo conto della diversità del *medium*) appare decisamente superiore. Purtroppo anche per queste due opere non si dispone, nei taccuini, di disegni specificamente ri-

¹⁶¹ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, p. 11.

¹⁶² ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Medea Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, pp. 26-27; ANNA ZELASCHI, *Regina Prassede Cassolo Bracchi*, Varzi, Edizioni Guardamagna, 2010 («I quaderni di Lomellina Musei», 2), p. 27.

feribili, anche perché nella produzione grafica di Regina i ritratti maschili – al contrario di quelli femminili – sono piuttosto rari; si può però probabilmente cogliere uno studio della sagoma frontale della *Testa di ragazzo* – con le orecchie "a sventola" – nel disegno 32 del taccuino 50 (fig. 26), nel quale peraltro il disegno 9 (fig. 27) sembra proporre lo stesso soggetto inquadrato di tre quarti (va detto però che il taccuino in questione è il frutto dell'accostamento di fogli di varia provenienza, che potrebbero non essere riferibili al medesimo periodo). Si percepiscono infine, anche in questa occasione, similitudini con la produzione alloatiana: ad esempio, il tardo-impressionismo delle scabre superfici del *Ritratto di Luigi Bracchi* ricorda i ritratti del padre (fig. 28) e della madre (fig. 29) realizzati dal torinese, così come pure il *Ritratto di Pietro Mascagni* (fig. 8); inoltre, anche la testa di Bracchi – come quella di Regina nell'autoritratto – emerge alloatianamente da una materia informe. La più banale e scolastica *Testa di ragazzo*, invece, è saldamente vincolata al collo e alle spalle, e pare piuttosto la versione semplificata di un non meglio precisato *Ritratto* (fig. 30) alloatiano del 1919 (anche se rispetto ad esso il trattamento della chioma della *Testa di ragazzo* è meno veristico).

Altre opere databili a questa prima fase sono la *Popolana* (fig. 31) e quella *Testa di donna* (fig. 32) che abbiamo già individuato come suo possibile studio intermedio. Le somiglianze sono in effetti abbastanza chiaramente percepibili: si veda ad esempio la massa di capelli raccolta in entrambi i casi sul lato sinistro della testa, così come pure il maggiore oggetto laterale del collo; anche le labbra semichiusure sono piuttosto simili, con il labbro superiore molto sottile e quello inferiore più carnoso, e ancora sono tra loro assai prossime – nonostante i due pezzi mostrino l'uno due occhi aperti, e l'altro due occhi chiusi – le arcate sopracciliari. Nei taccuini, un ritratto abbastanza simile alla versione in gesso (quella con gli occhi aperti) è il disegno 21 del taccuino 40 (fig. 33), che effigia una donna giovane con capelli e collo più pronunciati sul lato sinistro, labbra socchiusure più carnose nella parte inferiore e occhi le cui palpebre sono trattate in maniera assai simile a quella della *Testa di donna*; nello stesso taccuino, inoltre, il disegno 19 (fig. 34) riporta un profilo compatibile con quello delle due sculture. Infine, la resa della capigliatura della versione in bronzo è prossima a quella del *Ritratto della madre* di Alloati (fig. 29).

Del tutto scolastica, e dunque a mio avviso collocabile nel periodo della prima formazione, è anche la cosiddetta *Lastra con tre uomini* (fig. 35) in marmo: si tratta di un esercizio di bassorilievo quasi "stiacciato", realizzato attraverso un utilizzo meticoloso, ma piuttosto meccanico, della gradina, che in particolare disegna fittamente il fogliame della pianta sotto la quale riposano i tre personaggi

(che per la verità, contrariamente a quanto pensa Anna Zelaschi¹⁶³, a mio avviso non sono "tre uomini" ma più probabilmente due uomini e – al centro – una donna: si veda soprattutto il capo, che pare coperto da un foulard, ma anche la veste e la posa più aggraziata della figura). Anche per questa scultura, così come praticamente per tutte le opere della primissima formazione, non abbiamo riscontri inoppugnabili nei taccuini: gli unici schizzi forse riconducibili ad essa sono i disegni 2, 3 e 7 del taccuino 5 (figg. 36-38), in cui sono ritratti in varie pose – ma non in quelle in cui compaiono i personaggi della lastra – dei non meglio precisati lavoratori della campagna. Quanto alla possibile influenza alloatiana, nella parte inferiore del monumento dedicato dallo scultore torinese a Odoardo Tabacchi (fig. 39) si può riscontrare un analogo – benché più scaltrito – utilizzo della gradina.

Piuttosto diverse, invece, sono le considerazioni che si possono avanzare a proposito delle due lastre a rilievo in gesso rappresentanti *Cerbiatti* (figg. 40-41; tradizionalmente, nella bibliografia reginiana si identificano con "cerbiatti" tutti i quadrupedi ad essi simili e non altrimenti riconoscibili). In realtà, però, preciso che uno dei due rilievi (quello con i tre animali sdraiati; fig. 41) non rappresenta dei cerbiatti, ma delle gazzelle: lo dimostra il disegno 4 del taccuino 6 (fig. 42), in cui si può cogliere la prima idea della composizione costituita da tre animali sdraiati, e in cui il disegno è appunto accompagnato dalla scritta autografa «gazzella»; un secondo studio della composizione si trova inoltre nel disegno 5 sotto del medesimo taccuino (fig. 43), ma in questo caso senza scritte. In ogni caso, entrambi i rilievi sono da considerare esercizi scolastici, che devono essere giunti a compimento solo dopo una lunga ricerca grafica, poiché nei taccuini i disegni raffiguranti cerbiatti-gazzelle, o comunque animali ad essi molto simili, sono veramente moltissimi, nell'ordine di molte decine. Di conseguenza, posta l'abbondanza di disegni latamente riferibili alle due opere, non conviene elencarli tutti; semmai, credo possa essere utile citare solamente quelli che in maniera più diretta si propongono come schizzi preparatori per gli animali effettivamente raffigurati.

Tra i due pezzi, il più datato è a mio parere quello che la Zelaschi ha pubblicato con il titolo *Cerbiatti (II versione)* (fig. 40). Si tratta di un rilievo in cui ancora piuttosto evidente è lo scrupolo naturalistico, che si coglie soprattutto nella precisa definizione degli zoccoli e delle zampe posteriori dei due animali, le quali peraltro sono state oggetto di ripetuto studio da parte di Regina: si pensi ad esempio al disegno 31 del taccuino 15 (fig. 44), in cui l'artista allinea nello stesso foglio diverse prove di zampe, o al disegno 34 del taccuino 13 (fig. 45), in cui la muscolatura dell'animale, e come detto particolarmente quella delle zampe posteriori, è studiata con un tratto insistito che indivi-

¹⁶³ ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, pp. 69-71.

dua attentamente le linee e i gonfiori. È tuttavia soprattutto nel taccuino 15 che è possibile riscontrare la presenza di disegni chiaramente collegabili al rilievo: in particolare, il disegno 14 (fig. 46) è nella maniera più evidente – ossia fin nei dettagli – il riferimento diretto per il cerbiatto visto da tergo, mentre la sagoma di quello in primo piano è chiaramente delineata dai cerbiatti dei disegni 17 (fig. 47) e soprattutto 23 (fig. 48), le cui pose (con la zampa anteriore destra tesa e molto avanzata) sono i modelli palesi dell'opera finita (e non a caso il disegno 23 mostra anche un tratto più insistito e una cura particolare e decisamente insolita per le ombreggiature). Se tuttavia questi disegni definiscono unicamente i due diversi modelli cui fare riferimento nella realizzazione delle singole parti del rilievo, la prima idea della composizione di due cerbiatti affiancati nelle posizioni poi effettivamente utilizzate (cambia leggermente solo la posa dell'animale visto di profilo, in cui in questo caso è la zampa anteriore sinistra – e non la destra – ad essere più avanzata) si ritrova nel disegno 32 del taccuino 72 (fig. 49), in cui non solo le sagome dei due animali sono intrecciate, ma in cui addirittura Regina traccia chiaramente attorno al disegno un riquadro che intende limitare l'inquadratura del pezzo. Una simile composizione si riscontra inoltre anche nel disegno 4 del taccuino 78 (fig. 50), in cui però si nota chiaramente che le pose dei due animali – per quanto a grandi linee simili – non corrispondono precisamente a quelle che essi assumeranno nel pezzo finito.

Rispetto al lavoro che si è appena esaminato, il rilievo raffigurante le gazzelle (fig. 41) mi pare successivo, sia pur di poco, soprattutto perché le forme sono ora trattate in maniera più libera da condizionamenti naturalistici, e piuttosto sembrano seguire volentieri quel fluente linearismo che correttamente Caramel ha collegato all'imperante clima *art déco*¹⁶⁴. La gazzella sdraiata, con il lungo collo praticamente appoggiato a terra, deriva in maniera chiarissima dal disegno 8 del taccuino 42 (fig. 51) (che per la verità è un taccuino ricavato dalla somma di fogli singoli provenienti da album differenti, ma non più chiaramente individuabili): la posa dell'animale disegnato è esattamente identica a quella della gazzella modellata a rilievo, con la sola significativa differenza della parte alta della testa, che nel gesso è volutamente resa più sintetica e angolosa; tale posa, peraltro, è stata studiata assiduamente da Regina in disegni contenuti nei taccuini più disparati, che ritraggono diversi quadrupedi da tutti i possibili punti di vista. Per quanto riguarda gli altri due animali, non c'è un modello diretto, ma molti disegni che studiano le potenzialità delle pose: la gazzella sullo sfondo trova ad esempio dei possibili corrispettivi nel disegno 2 del taccuino 78 (fig. 52) (ribaltato rispetto al pezzo in gesso), nel disegno 6 del taccuino 45 (fig. 53) (ma il collo è più corto e robusto, e dunque probabilmente raffigura un animale di diversa specie) o nel disegno 50 del taccuino 75 (fig. 54)

¹⁶⁴ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, p. 12.

(in cui però la figura, oltre ad essere anche qui più tozza, è anche ribaltata); infine, anche la figura di sinistra mostra evidenti tangenze con schizzi contenuti nel taccuino 75, e precisamente con i disegni 33 e 52 (figg. 55-56), non a caso anch'essi ribaltati rispetto al gesso. Questo significa che forse Regina, in un primo momento, pensava ad una soluzione speculare rispetto a quella poi applicata nel rilievo giunto sino a noi, tanto è vero che sempre nello stesso taccuino 75 il disegno 48 (fig. 57) propone uno studio per un animale dal collo allungato e poggiato a terra simile – ma anch'esso speculare – a quello della figura sdraiata posta sulla destra del rilievo.

Appartengono al primo gruppo di opere anche l'*Animale sdraiato* (fig. 58) e l'*Animale sdraiato (senza testa)* (fig. 59), che raffigurano due quadrupedi che allo stato attuale – a causa del troncamento delle teste – sono difficilmente identificabili. In entrambi i casi, ci troviamo dinnanzi a pezzi che possono contare un numero elevatissimo di schizzi e abbozzi di studio, per cui – come già si è fatto in precedenza – preferisco portare ad esempio solo quelli che più evidentemente possono essere collegati alle sculture finite. Partiamo dall'*Animale sdraiato*, che è il più naturalistico nonostante il lato su cui si affaccia il muso dell'animale sia troncato verticalmente: il modello più diretto per l'opera è senz'altro costituito dal disegno 9 del taccuino 2 (fig. 60), in cui il riferimento è talmente lapalissiano da non richiedere ulteriori spiegazioni; inoltre, il disegno 5 del medesimo taccuino (fig. 61) mostra la veduta opposta, con il muso dell'animale in bella evidenza, a testimonianza di come probabilmente – in un primo momento – Regina avesse pensato di fare di questa sua scultura un pezzo a tutto tondo e fruibile da ogni angolazione. Oltre a questi referenti diretti, vi sono poi numerosi altri studi in qualche modo apparentabili: sempre nel taccuino 2, il disegno 25 (fig. 62) inquadra anch'esso la parte frontale dell'animale poi non realizzata, così come accade nel disegno 52 del taccuino 76 (fig. 63); i disegni dal 2 al 7 del taccuino 10 (figg. 64-69) sembrano invece studiare la veduta laterale, mentre il disegno 34 del taccuino 15 (fig. 70) e il disegno 22 del taccuino 45 (fig. 71) riflettono sulla veduta posteriore, ribaltandola però rispetto a quella poi effettivamente utilizzata.

Il cosiddetto *Animale sdraiato (senza testa)* è invece una sorta di corrispettivo a tutto tondo della lastra con le tre gazzelle: in particolare, se si tralascia la voluta elisione della testa (che è comunque, già di per sé, emblematica di un desiderio di sintesi che giunge sino a negare l'esistenza di un elemento del reale), e se si guardano gli schizzi, risulta abbastanza evidente come il gesso finale giunga a fondere le pose dei due animali che nel rilievo si trovano a sinistra e al centro. Infatti, pur non essendo tutti esattamente identici ai profili della scultura, rispondono alle sue diverse prospettive di visione il disegno 10 del taccuino 10 (fig. 72), il disegno 11 del taccuino 40 (fig. 73) e il disegno 17 del taccuino 76 (per la prospettiva frontale) (fig. 74), il disegno 10 del taccuino 40 (fig. 75) e

il disegno 23 del taccuino 45 (per la veduta posteriore) (fig. 76), e infine il disegno 11 del taccuino 81 (per le due prospettive laterali) (fig. 77).

Le ultime opere di questo primo gruppo sono la *Testa di uomo* (fig. 78) in gesso e soprattutto quella che la Zelaschi chiama *Testa di donna (con basamento)* (fig. 79). La *Testa di uomo* è quasi certamente un ritratto di Luigi Bracchi (con una nuova e meno voluminosa acconciatura): se si guarda ad esempio una fotografia pubblicata da Caramel nel 1991 (fig. 80) che ritrae Regina e Bracchi «nel 1940-45» (probabilmente scattata a Tirano)¹⁶⁵, si noterà ad esempio una somiglianza piuttosto evidente con il gesso, che pure ritrae un uomo percepibilmente più giovane¹⁶⁶. Non ci sono, nei taccuini, degli studi specificamente riferibili ad essa, tranne un probabile *d'après* che è però altra cosa, e su cui si tornerà ampiamente in seguito perché molto interessante. Inoltre in quest'opera, che procede lentamente verso una maggiore sintesi delle forme, non mi pare di poter cogliere particolari influenze alloatiane: Regina, a questo punto, sta ormai cominciando a lavorare in maniera autonoma e personale, anche se la difficoltà di staccarsi dal naturalismo è ancora più che evidente.

La *Testa di donna (con basamento)*, invece, è quasi certamente un altro autoritratto di Regina, questa volta realizzato in gesso e non in marmo. La riconoscibilità del soggetto, in effetti, mi pare abbastanza evidente: l'ovale del volto, l'acconciatura, le labbra sottili e il naso leggermente aquilino ricordano molto da vicino i tratti dell'artista. Per questo pezzo non si può propriamente riscontrare un modello diretto, ma abbiamo molti possibili studi preparatori: il disegno 24 del taccuino 13 (fig. 22), ad esempio, che insiste con particolare attenzione sulla chioma, oppure i già visti disegni 12, 13 e 14 del taccuino 21 (figg. 81-83), il cui soggetto ha stavolta – a differenza di quanto abbiamo visto in precedenza – un'età compatibile con quella della figura ritratta nell'opera (e tra l'altro, nel medesimo taccuino, il disegno 8 appare come lo studio di un profilo) (fig. 84); ancora, si vedano i molti autoritratti del taccuino 72 (disegni 24, 25, 26, 28, 29, 36 e 38) (figg. 85-91). Anche in questo caso, come già nel ritratto di Bracchi (e anzi in maniera ben più spiccata rispetto ad esso), la ricerca di sintesi allontana nettamente Regina dalla prassi del maestro Alloati: con quest'opera, insomma, la scultrice medese chiude di fatto la prima fase della sua carriera (databile, pur nella ribadita difficoltà di fornire riferimenti, alla prima metà degli anni Venti) per aprirne contestualmente un'altra, che nel giro di non molti anni la condurrà ad una sintesi persino estrema.

¹⁶⁵ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, p. 154.

¹⁶⁶ Mi confortano, in questa interpretazione, Zoe e Gaetano Fermani.

3.6.2 *Verso la sintesi*

La seconda fase di questa scultura reginiana degli anni Venti si apre probabilmente con le tre lastre raffiguranti *Aironi* (figg. 92-94; anche in questo caso, come per i "cerbiatti", con questi animali si identificano tradizionalmente, nella bibliografia reginiana, i grossi volatili più o meno simili che non siano altrimenti riconoscibili). I possibili modelli per questi pezzi – nei disegni conservati all'interno dei taccuini – si sprecano davvero, poiché appunto le raffigurazioni di aironi o simili sono una costante della produzione grafica di Regina, anche ben oltre gli anni di formazione. Di conseguenza, anche in questo caso, dal momento che i riferimenti si potrebbero contare a decine, in questa sede si citeranno solamente quelli che più evidentemente possono essere connessi ai tre rilievi in questione (due dei quali, peraltro, sono speculari, ed hanno dunque esattamente i medesimi modelli grafici).

La lastra apparentemente più datata è quella per così dire "singola", ovvero diversa – appunto – dai due gessi speculari (fig. 92). Si tratta infatti di un'opera in cui ancora Regina traccia certi dettagli anatomici degli animali (che si rinvengono invece molto meno nelle altre due opere): evidenti, ad esempio, sono le file di penne tracciate sul petto dell'airone in basso a destra, e ancor più quelle che si scorgono all'interno delle ali dell'airone posto più in alto. Proprio quest'ultimo animale è chiaramente delineato nel disegno 20 del taccuino 81 (fig. 95), il quale tuttavia – pur proponendone con un disegno a tratto l'inconfondibile sagoma – non riporta alcun dettaglio del corpo; nello stesso taccuino, inoltre, un disegno assai prossimo a questo si trova sul foglio 19 (fig. 96), in cui però l'animale è ribaltato e guarda verso sinistra (un altro disegno simile a quest'ultimo, inoltre, è quello del foglio 25 del taccuino 8) (fig. 97). Sempre nel taccuino 81, e precisamente nel foglio 12 (fig. 98), si trova anche un chiaro riferimento all'animale ritratto in basso a destra nel gesso: nell'opera finita scompaiono i ciuffi sopra la testa, ma ancora si trovano le linee di piume sul petto che sono state tracciate nel disegno; schizzi analoghi a questo si trovano inoltre sul foglio 7 del taccuino 21 (fig. 99) e sul foglio 15 del taccuino 40 (fig. 100). I modelli del terzo animale, ritratto sulla sinistra della lastra, si ritrovano invece nei disegni 11 e 28 del taccuino 2 (in cui però la figura è ribaltata e il collo meno inclinato verso il basso) (figg. 101-102), e soprattutto nel foglio 33 dello stesso taccuino (fig. 103), in cui il riferimento appare diretto e veramente palese sotto vari aspetti: le curvature e le posizioni del corpo e delle zampe sono esattamente le stesse, il collo è inclinato allo stesso modo e anche la testa – resa in maniera molto sintetica – è tratteggiata in maniera identica. Infine, due disegni indicano la prima idea della composizione del rilievo: il disegno 2 del taccuino 71 (fig. 104), più rifinito, è stranamente il primo dei due, poiché ancora si possono notare i ciuffi sulla testa dell'animale in basso a destra e soprattutto perché il corpo di quest'ultimo copre il collo e la testa

dell'animale a sinistra; il secondo dei due disegni, tratteggiato sul foglio 11 del taccuino 21 (fig. 105), è invece – pur essendo meno curato – il vero e proprio modello della composizione, poiché lo scalare in profondità dei due animali in questione è stato invertito, cosicché il collo e la testa di quello a sinistra sono ora visibili. In entrambi i disegni, però, a differenza di quanto non accada nel gesso, le zampe dell'airone posto più in alto toccano la testa di quello sottostante, il quale a propria volta – rispetto all'opera finita – è più spostato verso sinistra (meno nel primo dei due disegni).

Gli altri due rilievi (figg. 93-94), che come detto sono speculari e dunque derivano dai medesimi modelli, sono invece probabilmente più recenti, poiché lo scrupolo anatomico appare ormai davvero ridotto all'osso: è vero che l'airone in basso reca ancora tracce di dettagli nella sua parte posteriore, ma le zampe sono delineate con semplici trattini rettilinei e le forme sono molto più snelle; inoltre, una delle tre pose (quella dell'animale posto più in basso) appare decisamente antinaturalistica e irrealistica. Anche in questo caso i riferimenti indiretti nei taccuini sono numerosissimi, per cui ci si limiterà a citare quelli più palesi (tra i due gessi mi riferirò preferibilmente – in virtù del suo migliore stato di conservazione – al rilievo non dipinto, ovvero a quello con l'animale più piccolo che guarda a sinistra, fig. 94; tutte le considerazioni sui disegni sono però valide – una volta ribaltati – anche per il pezzo in gesso dipinto). L'animale in alto a sinistra è quello a proposito del quale si possono riscontrare più schizzi preparatori: il disegno 4 del taccuino 21 (fig. 106), il disegno 1 del taccuino 31 (fig. 107) e il disegno 14 del taccuino 81 (rovesciato rispetto agli altri due) (fig. 108) ne sono palesemente i modelli, e inoltre se ne possono rinvenire molti altri che – pur definendo un profilo leggermente diverso da quello dell'animale modellato nel gesso – sono comunque molto simili. Per restare però ai tre modelli più evidenti (in cui la posa delle zampe – specie nei primi due, meno nel terzo – è chiaramente quella dell'opera in gesso), è da notare soprattutto il fatto che in tutti i disegni l'animale ha dei ciuffi sulla testa, che nell'opera finita non vengono trascritti dettagliatamente ma danno comunque origine ad un più generico rigonfiamento: ancora una volta, insomma, la ricerca di sintesi conduce Regina a sacrificare i dettagli. Anche l'airone posto più in basso ha molti possibili schizzi preparatori, i più evidenti dei quali sono certamente il disegno 41 retro del taccuino 72 (fig. 109) e il disegno 13 del taccuino 81 (fig. 110): in entrambi i casi palese è il riferimento all'improbabile posa dell'animale in questione, così come chiara è anche la segmentazione in due tratti della zampa che si posa a terra (anche se in entrambi i casi l'orientamento della parte inferiore è diverso da quello che si riscontra nel pezzo in gesso). Inoltre, nel secondo disegno citato, la parte inferiore del corpo presenta un piumaggio di cui è rimasta traccia anche nel rilievo (e si tratta, peraltro, dell'unico dettaglio veristico dell'intero pezzo). Il terzo ed ultimo animale, posto in alto sulla destra, non ha invece precisi corrispettivi nella produzione grafica; tuttavia, è interessante

confrontarlo con il disegno 60 del taccuino 2 (fig. 111) e con il disegno 12 del taccuino 11 (fig. 112), che contribuiscono a chiarire il significato della posizione apparentemente incongrua dell'unica zampa visibile. In sostanza, Regina doveva aver inizialmente pensato di ritrarre un airone con una zampa poggiata a terra a l'altra piegata a raggiungere il becco; poi, nella versione definitiva, mentre la seconda viene mantenuta, la prima scompare del tutto. Si tratta insomma di una ulteriore dimostrazione della ricerca di sintesi che Regina sta conducendo: giunta a questo punto del suo lungo cammino, si permette addirittura di elidere completamente una zampa, che evidentemente doveva ritenere non più funzionale alla sua opera e all'espressione che da essa voleva emergesse. Infine, nel taccuino 71 (lo stesso in cui già avevamo rinvenuto il disegno con la struttura della lastra precedente), il disegno 6 (fig. 113) presenta la prima idea della composizione delle due lastre gemelle: all'interno di un complesso piuttosto costipato, in cui convivono molte figure di animali, le tre sagome che poi saranno riportate sul gesso sono le uniche che vengono "colorate" con la matita; anche in questa composizione, mentre ancora resistono i ciuffi sulla testa dell'animale in alto a sinistra, e mentre evidente è anche il piumaggio di quello posto in basso, la zampa dell'animale in alto a destra è già scomparsa.

Strettamente connesso alle tre lastre con aironi appena esaminate è inoltre, piuttosto inaspettatamente, un rilievo in gesso che Luciano Caramel nel 1991 e Paolo Campiglio nel 2010 hanno entrambi pubblicato – nei cataloghi da loro curati – all'interno della sezione dedicata ai lavori sulla geometria dei fiori degli anni Quaranta, con il titolo *Modello in gesso per scultura* (fig. 114) e la data 1945-1950¹⁶⁷. Ancor più nello specifico, Caramel lo ha accostato a due pezzi "floreali" come la *Scultura concreta, modulazioni* e il *Fiore* (quest'ultimo anch'esso un bassorilievo in gesso, ma sicuramente floreale e sicuramente degli anni Quaranta), mentre Campiglio l'ha affiancato ad un disegno preparatorio (corrispondente al nostro disegno 5 del taccuino 55) (fig. 115) e ad un'altra scultura "geometrico-floreale" come la *Scultura spaziale* (o *Scultura concreta*).

L'aspetto del *Modello in gesso per scultura* non è palesemente animalistico, e in apparenza può anche effettivamente ricordare una qualche infiorescenza; e se a ciò aggiungiamo che tutte le altre opere reginiane a soggetto animalistico sono invece inequivocabilmente riconoscibili come tali, si comprende agevolmente come Caramel e Campiglio possano aver equivocato interpretandolo come un probabile fiore; tuttavia, due disegni da me rinvenuti nei taccuini dell'Archivio Fermani

¹⁶⁷ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, Milano, Electa, 1991, p. 64; PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, 2009, p. 66.

credo chiariscano definitivamente che si tratta – ancora una volta – della rappresentazione di un gruppo di aironi, o comunque di animali similari.

Cerchiamo prima di tutto di chiarire la struttura dell'opera. Pur proponendo un disegno lievemente differente da quello dell'opera finita, l'elaborato grafico pubblicato da Campiglio si riferisce nella maniera più evidente al pezzo in questione, del quale è uno studio preparatorio diretto; tuttavia, osservando tale disegno, la convinzione che si possa trattare di una forma vegetale si rafforza ulteriormente, poiché la principale diversità rispetto all'opera finita consiste nella presenza – nella parte bassa – di due esili barre rettilinee che possono effettivamente sembrare gli steli di altrettanti fiori, e depistano ancor di più ogni tentativo di identificazione. In realtà, però, i due disegni da me rinvenuti dimostrano che il motivo ispiratore è completamente differente: lo chiarisce meglio di ogni altro schizzo il disegno 17 del taccuino 85 (fig. 116), dal quale si evince chiaramente che non si tratta di una forma vegetale, ma di due aironi sovrapposti che in tale disegno sono assolutamente riconoscibili, benché siano inseriti – forse, perché non è semplice comprenderlo – in una sorta di paesaggio dalle linee quasi astratte. In ogni caso, è chiaro che si tratta di due aironi, e a tal proposito va anche aggiunto che esiste anche un ritaglio di cartoncino (foglio 44 del taccuino 72) (fig. 117) che conferma certamente quanto detto: infatti, pur offrendo un motivo leggermente diverso, è anch'esso palesemente costituito dalla sovrapposizione di due aironi. Quanto alla datazione, è vero che in linea di principio non si può del tutto escludere che quella segnalata da Caramel e Campiglio sia corretta (poiché Regina non abbandona mai del tutto il disegno naturalistico, continuando a ritrarre i suoi animali preferiti anche quando il suo linguaggio sta ormai evolvendo rapidamente verso il concretismo); tuttavia, è a mio avviso molto più probabile che il pezzo sia collocabile in una data prossima a quelle delle tre lastre con aironi che già abbiamo individuato, anche se probabilmente – vista la scelta di elidere dal gesso ogni possibile referente naturalistico – si deve immaginare che esso sia leggermente successivo rispetto ad essi. Sfortunatamente, ai fini di una datazione del pezzo non ci aiuta molto neppure l'analisi del taccuino 55 da cui proviene il disegno preparatorio proposto da Campiglio, poiché si tratta di uno degli album dalla datazione più incerta, oscillante addirittura tra i tardi anni Venti (per la presenza di disegni che potrebbero essere compatibili con gli studi reginiani di quegli anni) e gli anni Cinquanta (poiché sono presenti fogli in cui viene studiata la struttura di opere di chiaro sapore concretista), passando per gli anni Trenta (poiché compare uno studio per le *Donne abissine*) e gli anni Quaranta (ci sono diversi studi di fiori). Certo potrebbe anche darsi che Regina, a distanza di vent'anni, abbia deciso di riprendere – attualizzandolo – un vecchio schizzo, ma in realtà anche nel pezzo finito il collo dell'airone più a destra è comunque tracciato, a testimoniare che non c'è stata volontà di dimenticare completamente

il modello ai fini di una sua trasformazione in fiore. A mio parere, dunque, questo gesso è più probabilmente da collocare negli anni Venti.

A chiudere il discorso su quest'opera, credo sia anche utile segnalare che – almeno a quanto mi consta – questa è la prima occasione in cui Regina utilizza come modello per una sua scultura una carta ritagliata, sebbene quest'ultima sia ancora ben lontana dalla complessità tecnica di quelle degli anni Trenta che si vedranno in seguito. Infine, preciso che ancora una volta la composizione definitiva deriva dalla sommatoria di due differenti disegni, anche in questo caso tracciati su differenti taccuini: l'animale più a sinistra si trova delineato chiaramente (seppur solo in maniera molto rapida) nel disegno 1 del taccuino 34 (fig. 118), mentre l'animale a destra sembra indicativamente abbozzato nel disegno 55 del taccuino 2 (fig. 119) e nel disegno 2 del taccuino 31 (fig. 120). Peraltro, tutti questi taccuini sono sicuramente collocabili a quest'altezza cronologica, il che sembra dunque rendere ancora più plausibile la datazione che si è proposta.

Cronologicamente vicine alle lastre con aironi, rispetto alle quali appaiono per certi aspetti più avanzate e per altri meno, sono le due versioni (in bronzo e in gesso) del *Canarino* (fig. 121-122), che è dunque di fatto una delle pochissime opere che Regina abbia deciso di fondere in bronzo a partire dal modello in gesso (le altre sono ovviamente la *Popolana* e la *Testa di ragazzo*, che d'altra parte dovevano essere esposte alla Sindacale del 1928 e dunque richiedevano, o quanto meno giustificavano, un trattamento ed un investimento del tutto particolari). Dobbiamo pensare, dunque, che il *Canarino* stesse molto a cuore alla scultrice, e d'altra parte non è difficile crederlo, se si pone mente all'attenzione che Regina – per un'intera vita – ha dedicato all'uccellino: come abbiamo visto, infatti, negli anni Sessanta la scultrice è giunta a studiarne il canto con tavole pittorico-poetiche che almeno sino a quel momento potevano essere considerate un vero e proprio *unicum* nella sua produzione, e chi l'ha conosciuta ricorda aneddoti curiosissimi circa il suo rapporto con questo animale (in particolare, Bruno Ciapponi Landi, amico di Bracchi e di Regina, mi ha personalmente testimoniato dell'abitudine della scultrice – nei suoi soggiorni valtellinesi – di portare con sé il canarino su una Lambretta, come d'altra parte testimoniato anche da una fotografia già pubblicata da Campiglio¹⁶⁸, in cui però lo sfondo non è quello della Valtellina ma quello del lago di Como). Posto questo intenso e quotidiano rapporto con l'animale, non stupisce affatto che tra i taccuini si possano rinvenire decine di disegni raffiguranti canarini, e anzi addirittura un taccuino (il numero 83), che con quindici canarini su diciotto disegni risulta quasi esclusivamente dedicato al piccolo volatile

¹⁶⁸ PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Palazzo Panella, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, 2009, p. 147.

(con una soluzione assai rara in Regina, che in genere – come abbiamo visto – ama affiancare nello stesso album schizzi relativi a quasi tutti i temi che in ciascuna fase sta affrontando). Tuttavia, proprio questa lunghissima frequentazione con l'animale (l'opera è dei tardi anni Venti, la foto in Lambretta del 1948, il *Linguaggio del canarino* del 1966 e i ricordi di Ciapponi Landi degli anni Settanta) ci crea qualche difficoltà nel districarci tra i disegni, anche perché non esistono dei modelli inoppugnabilmente serviti a delineare il pezzo finito. I disegni più prossimi al pezzo finale, a parte forse il solo disegno 33 del taccuino 72 (fig. 123), sono quelli che compaiono negli interessantissimi taccuini 33 e 49 (su cui più tardi si tornerà relativamente ad altre opere); nel taccuino 33, per la precisione, i disegni dal 19 al 23, e nel taccuino 49 i disegni dal 2 al 14. Naturalmente, non tutti questi schizzi hanno per noi il medesimo interesse; tuttavia, quasi tutti si distinguono per l'intenso lavoro attorno alla testa del canarino, che sembra ciò su cui Regina ha maggiormente riflettuto: a parte pochi abbozzi in cui il volatile mostra il capo nella posizione più consueta, gli altri schizzi insistono nel tratteggiare una testa spiccatamente rivolta verso l'alto, proprio com'è quella dell'opera finita (se non persino di più). In particolare, si possono vedere i disegni 21, 22 e 23 del taccuino 33 (fig. 124-126), oppure – ancor più palesemente – i disegni 2, 5, 6 e 7 del taccuino 49 (l'ultimo addirittura sembra delineare una testa improbabilmente reclinata all'indietro) (fig. 127-130). Molto interessanti sono poi gli abbozzi in cui il canarino è già poggiato su un piedistallo: nel disegno 14 del taccuino 49 (fig. 131), che sembrerebbe eseguito dal vero, le zampe del volatile poggiano sul tradizionale tubicino orizzontale, mentre nel disegno 7 dello stesso taccuino (fig. 130) su una semplice asta verticale e nel disegno 19 del taccuino 33 (fig. 132) su una base sferica; la soluzione più simile a quella infine utilizzata – un piedistallo a forma di prisma triangolare – si trova tratteggiata per la prima volta nel foglio 20 del taccuino 33 (dove però i bordi del triangolo sono arrotondati) (fig. 133), e viene poi ripetuta – ma certo lo si comprende solo conoscendo l'opera – nel disegno 11 del taccuino 49 (fig. 134). C'è poi un altro dato molto interessante: già Anna Zelaschi, nella sua tesi di laurea del 1995, evidenziava acutamente come «il soggetto rappresentato è un canarino che, però, a prima vista, dà più l'idea di un rapace che di un tenero uccellino, grazie alle dimensioni piuttosto grandi»¹⁶⁹ (in effetti è alto ben 42 cm); tuttavia, a mio avviso, l'aspetto di rapace non è tanto conferito dalle dimensioni, quanto piuttosto dall'anatomia più snella e dalle linee più rastremate, che effettivamente ricordano più un uccello predatore che non il placido canarino. E se si guardano i taccuini, è facile verificare come Regina abbia spesso ritratto anche rapaci, talvolta negli stessi album in cui lavorava sui canarini: nel taccuino 11, ad esempio, ai due canarini dei dise-

¹⁶⁹ ANNA ZELASCHI, *Regina Cassolo. Per il catalogo delle opere di Mede Lomellina*, tesi di laurea, rel. Prof.ssa Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-1995, pp. 56-58: 56.

gni 27 e 28 (figg. 135-136) si affiancano i due rapaci dei disegni 1 e 2 (figg. 137-138), mentre nel taccuino 72 ai canarini dei fogli 21, 22, 27, 31, 33, 35 e 37 si accostano i rapaci dei fogli 0, 1, 18 e 23; ancora, nel taccuino 13, i rapaci dei disegni dal 12 al 23 fanno da contraltare ai canarini dei disegni 8, 10 e 11. In altre parole, cioè, pur continuando a credere che ad essere ritratto sia proprio un canarino e non un uccello predatore, a mio avviso Regina ha lavorato sul piccolo volatile rendendolo volutamente più simile ad un rapace, forse perché spinta da quella tensione verso la sintesi che già abbiamo riscontrato varie volte, e che nel caso specifico – più che in altri – fa pensare ad un processo quasi brancusiano, certo meno estremo ma sostanzialmente non dissimile da quello che nel giro di vent'anni conduce Brancusi dalla *Maiestra* del 1910 alle tantissime e sempre più sottili versioni dell'*Uccello nello spazio*. Poteva Regina, già a questa data (ovvero prima di entrare direttamente a contatto con l'avanguardia), conoscere Brancusi? È molto difficile dirlo: forse poteva aver visto qualche suo lavoro e poteva averne sentito parlare, ma difficilmente poteva averne letto, poiché a quella data il dibattito critico brancusiano è ancora limitatissimo: sono stati pubblicati solamente quattro contributi importanti, uno di Ezra Pound su «The Little Review» (1921)¹⁷⁰, uno di Michael Middleton su «The Arts» (1923)¹⁷¹, uno di Paul Morand nel catalogo della personale newyorchese da Brummer (1926)¹⁷² e uno di Dorothy Dudley su «The Dial» (1927)¹⁷³, ma almeno gli ultimi tre – ancora oggi introvabili nelle biblioteche europee – erano probabilmente fuori portata per l'artista pavese. Tuttavia, ad una sintesi brancusiana, o parabrancusiana, Regina potrebbe essere giunta anche per altre strade: sulla questione si tornerà più approfonditamente tra breve.

3.6.3 L'approdo all'avanguardia

Il nostro esame della produzione reginiana degli anni Venti si chiude con alcune opere sinora piuttosto sottovalutate dalla critica, ma che in realtà – se lette attraverso le lenti offerte dai taccuini dell'Archivio Fermani e dal Fondo Bracchi della Biblioteca di Tirano – si rivelano essere di eccezionale interesse: si tratta della *Testa di donna (con capigliatura)* (fig. 139), della *Testa* (fig. 140), delle *Testine* (fig. 141) e – un po' più a latere – dei *Due animali* (fig. 142).

¹⁷⁰ EZRA POUND, *Brancusi*, in «The Little Review», autunno 1921, pp. 3-7 (si legge in italiano in PAOLA MOLA, a cura di, *Studi su Brancusi: con una raccolta di aforismi ed altri scritti*, Milano, Università degli Studi di Milano, 2000, pp. 165-169).

¹⁷¹ M.M. [MICHAEL MIDDLETON], *Constantin Brancusi. A summary of many conversations*, in «The Arts», luglio 1923, pp. 15-17 (si legge in italiano in PAOLA MOLA, a cura di, *Constantin Brancusi. Aforismi*, Milano, Abscondita, 2001, pp. 51-54).

¹⁷² Il testo integrale proposto da Morand (pubblicato per la prima volta nel 1931 in PAUL MORAND, *Papiers d'identité*, Parigi, Grasset, 1931) si legge in italiano in PAOLA MOLA, PAOLA MOLA, a cura di, *Studi su Brancusi: con una raccolta di aforismi ed altri scritti*, Milano, Università degli Studi di Milano, 2000, pp. 278-281.

¹⁷³ DOROTHY DUDLEY, *Brancusi*, in «The Dial», febbraio 1927, pp. 123-130.

Cominciamo dalla *Testa di donna (con capigliatura)* e dalla *Testa* (figg. 139-140). In tutta evidenza, si tratta di due opere estremamente sintetiche, in cui i tratti del soggetto rappresentato (che almeno nella *Testa di donna* è quasi sicuramente la stessa Regina) vengono semplificati sino a far quasi scomparire i rispettivi referenti nella realtà, per cui le orecchie e le bocche si annullano, gli occhi sono significati dalle sole arcate sopracciliari e il naso della *Testa di donna* – nella cui fisionomia si leggono però bene gli zigomi sporgenti – si infossa sin quasi ad appiattirsi, anche se il setto che separa gli occhi è comunque ben visibile, e anche se una traccia di gesso più chiaro (forse di artigianale restauro) segnala con un tocco di colore la punta del naso stesso. Con queste due opere, dunque, Regina propone un deciso ed importantissimo salto di qualità rispetto alla sua produzione precedente, al punto che a mio parere, ancor prima dell'ulteriore svolta che la condurrà alle sculture laminari degli anni Trenta, questi gessi possono essere considerati come le prime importanti prove avanguardistiche di Regina, che testimoniano della profondità della sua riflessione e della qualità del suo aggiornamento sulla migliore scultura europea (ben prima, dunque, di entrare ufficialmente a contatto con il Futurismo e con i suoi canali di informazione).

È chiaro però che quanto ho detto necessita di essere dimostrato, ed è quello che cercherò di fare; e a questo scopo cominciamo, anche in questo caso, dall'esame dei possibili modelli grafici rinvenibili nei taccuini. Disegni sicuramente riferibili alla *Testa di donna (con capigliatura)* (fig. 139) si trovano all'interno del taccuino 33. Il disegno posto nella parte alta del foglio 9 (fig. 143) è in tal senso il più interessante ed impressionante, poiché la derivazione dell'opera da esso è del tutto evidente: con semplicissimi tratteggi a matita Regina ha infatti delineato all'interno del viso le due zone d'ombra che effettivamente si possono riscontrare anche nel pezzo finito, ovvero da una parte quella definita dalle due cavità orbitali, e dall'altra quella compresa tra gli zigomi sporgenti e il mento altrettanto pronunciato; inoltre, esattamente come nell'opera, mentre appunto gli occhi si trasformano in semplici valori tonali, la bocca scompare del tutto e il naso resta tracciato dal solo setto, che tuttavia in questo caso non pare in alcun modo suggerire una profondità, ma sembra piuttosto risolto in una sorta di linearismo a forma di cuneo, che si limita a suddividere il viso in due parti. Peraltro, non meno interessante mi pare lo schizzo sottostante, in cui – con una sintesi che davvero non potrebbe essere più estrema – Regina individua le sole tre linee che caratterizzano il volto ritratto nel gesso, ovvero quelle che disegnano le due arcate sopracciliari e la verticale del naso. Estremamente interessante è poi anche il disegno 10 (fig. 144), in cui la scultrice approfondisce le intuizioni del foglio precedente passando dal primo disegno ombreggiato e volumetrico ad un profilo delineato da sole linee (segnalo però che in questo schizzo ricompaiono la bocca – pure solo tratteggiata linearmente – e gli occhi, indicati rispettivamente con un piccolissimo circolo – il

destro – e con una brevissima lineetta – il sinistro). I disegni 11, 12 e 17 (fig. 145-147) sembrano soprattutto mostrare degli studi di possibili rese dell'acconciatura, mentre il disegno 14 (in cui ritornano temporaneamente gli occhi, le sopracciglia e la bocca) (fig. 148) accentua specialmente la sporgenza degli zigomi, e pare soprattutto volto a verificare l'effetto che una tale soluzione plastica potrebbe offrire in una visione di tre quarti. Infine, il disegno 18 (fig. 149) torna ad occuparsi della vera e propria struttura del viso, tratteggiando esclusivamente – nello schizzo più piccolo – l'ovale del volto, il cilindro del collo che in esso si innesta, l'aureola dei capelli che chiudono la composizione e soprattutto due semplici linee orizzontali a definire le altezze della bocca e degli occhi, ormai neppure più ombreggiati e anzi del tutto scomparsi.

Per quanto riguarda invece la *Testa* (fig. 140), al di là del fatto che alcuni dei disegni appena esaminati possono allo stesso modo riferirsi ad essa oltre che all'opera "sorella" appena esaminata, in alcuni fogli dello stesso taccuino – sui quali si tornerà più dettagliatamente nel prossimo paragrafo – si colgono delle semplificazioni geometriche di una testa che senz'altro possono esserle messe in connessione: tralasciando ciò di cui meglio si parlerà più tardi, si possono segnalare almeno il disegno più a destra nel foglio 7 (fig. 150) e quello in alto a destra del foglio successivo (fig. 151), in cui non solo i tratti fisionomici sono ridotti al minimo, ma in cui è anche evidente l'inclinazione della testa, che pur essendo opposta rispetto a quella dell'opera finita è nondimeno strettamente apparentata ad essa.

Già solo arrestandosi agli schizzi che abbiamo visto, mi pare sia più che evidente che le due *Teste* sono il frutto di una ricerca di sintesi perfettamente consapevole, che indaga le potenzialità delle diverse soluzioni e infine si esplica in un annullamento quasi totale dei tratti somatici; e in tal senso il taccuino 33 è senza alcun dubbio tra i più interessanti dell'intera produzione reginiana, soprattutto perché appunto testimonia questa fase di riflessione che si esplica nel momento di passaggio tra una produzione ancora sostanzialmente tradizionale (per quanto aggiornata con una maggiore sintesi, come abbiamo visto) e le successive opere puramente avanguardistiche. Tuttavia, nell'analisi si può andare oltre, sino a dimostrare che Regina, in questa fase, si sta muovendo sulla strada della sintesi perché ben a conoscenza dei fermenti più vivi della scultura europea dei primi trent'anni – quasi – del Novecento.

In precedenza, infatti, esaminando il *Canarino*, abbiamo fatto riferimento alla scultura sintetizzante di Brancusi, chiedendoci se Regina potesse conoscerne l'opera e rispondendoci – ahimè – che a quella data Brancusi era malnoto persino in Francia (se non tra gli artisti e tra i più stretti addetti ai lavori), ed è dunque molto improbabile che la scultrice pavese potesse avere della sua opera una conoscenza profonda (anche se, chiaramente, poteva aver visto qualche sua scultura). Ciò però

non significa, come accennato, che Regina non possa essere giunta per altre strade ad un'arte così dichiaratamente sintetica: nello specifico, anzi, i volumi che ho rinvenuto nella Biblioteca Comunale di Tirano consentono di dimostrare inequivocabilmente che già a questa data l'artista conosceva sia l'opera di Zadkine, sia esempi importanti di scultura negra, sia i lavori di Archipenko (sul quale ultimo, però, si tornerà più ampiamente nel prossimo paragrafo, poiché la sua recezione da parte di Regina ha dato frutti ancor più specifici ed importanti rispetto a queste sintetiche *Teste*). Cominciamo da Zadkine: nella biblioteca personale dei coniugi Regina-Bracchi si trovava una copia di una breve ma importante monografia (in francese) sullo scultore russo, curata da Maurice Raynal e edita dalle Edizioni di Valori Plastici nel 1921¹⁷⁴ (fig. 152). All'interno del volumetto, gli esempi di sintetismo nel trattamento delle forme del viso – che più ci interessano – sono veramente numerosissimi¹⁷⁵: si possono citare ad esempio la *Tête de jeune fille* in marmo del 1920, la *Tête* in pietra e piombo del 1919, la *Tête* in marmo del 1919, la *Tête d'enfant* in pietra del 1918, la *Tête* in pietra dello stesso anno, la *Tête d'adolescent* in legno del 1916, il *Boudda* in legno dorato del 1914, nonché – e l'elenco potrebbe anche continuare oltre – due pezzi palesemente brancusiani come *La jeune fille* in pietra del 1913 (sicuramente derivata dalla prima versione della *Muse endormie* del rumeno) e addirittura *Le baiser* in pietra del 1918 (mutuato dall'omonima opera brancusiana del 1907-1908) (figg. 153-161). Di conseguenza, anche se non è possibile riscontrare nelle opere reginiane dei riferimenti specifici a pezzi zadkiniani (il lavoro più simile alle *Teste* è il brancusiano *La jeune fille*), Regina conosceva senz'altro la scultura dell'artista russo, che poteva dunque porsi come un esempio importante sulla strada della semplificazione delle forme e dell'elisione dei dettagli. Inoltre, Regina doveva sicuramente aver letto la presentazione di Raynal, in cui ad esempio si poteva leggere che

En premier lieu, Zadkine ne semble avoir qu'un but, ce lui de créer, sous la poussée des émotions qu'il ressent devant certains spectacles de la nature, des objets susceptibles d'éveiller à leur tour en notre sensibilité de nouvelles émotions. Voilà, dira-t-on, le but de tout artiste: mais voyons comme Zadkine le poursuit.

Au lieu de s'épuiser en études stériles sur le travail des Maîtres, au lieu de se livrer à des redites infructueuses, au lieu d'imiter sans profit des imitations dont l'humanité a déjà exprimé depuis longtemps les émotions qu'elles étaient capables de suggérer, Zadkine a senti que pour créer son monde il n'était que de puiser dans son propre cœur les enseignements qui lui

¹⁷⁴ MAURICE RAYNAL, *Zadkine*, Roma, Edizioni di Valori Plastici, 1921.

¹⁷⁵ *Ivi*, s.p.

étaient nécessaires. Et c'est ainsi qu'il découvrit que le drame de la création artistique devait se jouer entre trois protagonistes seulement: sa sensibilité, la matière et ses mains¹⁷⁶.

[...]

Mais hélas! il était évidemment plus facile d'imiter ensuite la nature que de continuer l'œuvre du Créateur. Au lieu de se renouveler éternellement à l'image de l'aspect ondoyant de la nature, l'art préféra agir dans le sens du jongleur mondain qui déjeune en lançant au plafond tous les accessoires de sa table pour les recevoir ensuite très habilement dans ses mains, mais le tout sans déjeuner [*sic*].

Il est donc bon que notre sensibilité moderne soit de temps à autre rafraîchie par les efforts d'artistes tels que Zadkine et qui appartenant à la race de ceux qui s'efforcent de recommencer à vivre tous les jours, tentent d'édifier un nouveau monde sensible en lequel ils pourront librement respirer.¹⁷⁷ [...]

La Critique d'art prononce toujours des jugements au nom de lois rigoureusement codifiées. Lors qu'elle a à connaître d'œuvres qui sont construites sous le régime de ces lois elle peut rendre les décisions les plus justes. Mais lorsqu'il s'agit de lois nouvelles que le code toujours long à modifier, n'a pas encore enregistrées, elle refuse de les admettre et prononce à leur sujet au nom des anciennes. Or, l'artiste qui crée ses propres lois, l'artiste qui veut être législateur et non administré, l'artiste qui sent en son âme bouillonner une ardeur qui veut d'autres cadres que ceux en quoi on veut l'enfermer, cet artiste dis-je ne peut être jugé, il ne peut être pesé, il ne peut être comparé.¹⁷⁸

Una bella lezione di avanguardia, non c'è che dire; e soprattutto c'è da credere che per Regina quanto scritto da Raynal non sia rimasto lettera morta, e l'abbia anzi portata da un lato ad accentuare sempre più questa volontà di creare e non di imitare, e dall'altro a disinteressarsi delle critiche che per questa scelta avrebbero potuto giungerle. E questo – giova ribadirlo – ben prima dell'ingresso della scultrice nel Futurismo.

Si diceva, però, che è dimostrabile anche come a questa data Regina conoscesse dei validissimi esempi di scultura negra (e del resto, nella presentazione dell'opera zadkiniana di cui abbiamo appena letto un estratto, anche Raynal faceva ampiamente riferimento all'importanza della scultura primitiva)¹⁷⁹. In effetti, nei libri della biblioteca di Regina conservati a Tirano ho rinvenuto ben due

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 7.

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 11-12.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 17: «comme les artistes véritablement originaux possèdent des natures qui par quelque côté sont toujours primitives, Zadkine doit-être *naturellement* apparenté aux plus anciens artistes de toutes les régions [*sic*] terrestres, et ce

testi dedicati all'argomento (i quali peraltro sono da considerare epocali e ancora oggi fondamentali per ogni specialista del settore): entrambi firmati da Carl Einstein, sono *Negerplastik* (testo del 1915 di cui Regina possedeva un esemplare dell'edizione del 1920)¹⁸⁰ e *Scultura africana* (pubblicato dalle Edizioni di Valori Plastici, è la traduzione italiana – senza data, ma del 1922¹⁸¹ – di *Afrikanische Plastik*, uscito in prima edizione tedesca nel 1921). Partiamo proprio da quest'ultimo, il cui contributo alla comprensione dell'opera reginiana è probabilmente meno corposo, per poi concentrarci su *Negerplastik* che invece offre più interessanti motivi di riflessione; preciso altresì che poiché anche in questi casi, come nel caso della monografia zadkiniana, gli esempi di sintesi non mancano affatto, in questa sede – pur nella difficoltà di dover forzatamente espungere tante altre immagini, non meno interessanti – ci si limiterà a segnalare solo le opere che meglio si prestano ad un confronto con la *Testa di donna* reginiana, ovvero quelle in cui la definizione della struttura del viso è per lo più delegata alle linee tracciate dalle arcate sopracciliari e dal setto nasale.

Delle sessanta illustrazioni che corredano *Scultura africana* (fig. 162), la più interessante è forse quella riportata alla tavola 21, in cui non solo – appunto – il setto nasale e le arcate sopracciliari definiscono quasi del tutto il disegno del volto, ma in cui addirittura occhi e naso si fanno davvero appena accennati, mentre gli zigomi larghi – sia pur sotterraneamente – fanno percepire la loro presenza. Molto significativa è anche l'opera della tavola 27, in cui però – come d'altra parte anche nella tavola 34 – gli occhi sono pienamente recuperati in tutta la loro potenza plastica, comunicativa e fundamentalmente magica¹⁸²; altri possibili modelli, sebbene complessivamente meno puntuali nei riferimenti all'opera reginiana, si trovano poi nelle tante opere delle tavole 42 e 47, così come nella tavola 40 (figg. 163-168).

Passiamo invece, ora, a *Negerplastik*. Qui le opere "sintetiche" sono veramente moltissime, e si contano anzi a decine; a maggior ragione, dunque, anche in questo caso si continuerà a indicare solo i pezzi più significativi per la lettura delle citate sculture reginiane. Un esempio molto efficace è quello della tavola 6, in cui occhi e naso la fanno letteralmente da padrone, imponendo al pezzo un'impronta del tutto particolare per mezzo della loro esclusività nel contesto del volto; non meno

non pas par alliance comme la Critique voudrait le donner à entendre, mais bien par les plus authentiques liens du sang. Avec le Primitifs, Zadkine possède une âme ardente et têtue qui sait très bien que notre pauvre raison est impuissante à mettre debout une vérité capable de résister longtemps à l'examen qu'elle ne tarde jamais en faire».

¹⁸⁰ CARL EINSTEIN, *Negerplastik*, München, Kurt Wolff Verlag, 1920 (si legge ora in italiano in CARL EINSTEIN, *Scultura negra*, Milano, Abscondita, 2009).

¹⁸¹ CARL EINSTEIN, *Scultura africana*, Roma, Edizioni di Valori Plastici, [1922] (trad. it. di CARL EINSTEIN, *Afrikanische Plastik*, Berlin, Verlag Ernst Wasmuth A.G., 1921; la traduzione è tra l'altro del futurista *sui generis* Italo Tavolato).

¹⁸² Cfr. WALDEMAR DEONNA, *Il simbolismo dell'occhio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

interessante, peraltro, è la presenza di un'acconciatura bombata, certo diversa da quella utilizzata da Regina ma sotto certi aspetti – almeno idealmente – paragonabile ad essa. Notevole è anche la tavola 12, in cui le arcate sopracciliari sono due sottili incisioni e il naso è quasi appiattito (anche se forse tale particolarità è dovuta al non eccellente stato di conservazione del pezzo), e di grandissimo interesse è la tavola 18, in cui le cavità orbitali si infossano sino a creare una sorta di teschio e il naso è pressoché inesistente, mentre in qualche modo viene recuperata una linea degli zigomi (in maniera non dissimile da come accade anche nell'opera riprodotta nella tavola 31); infine, anche la tavola 41 propone un altro pezzo in cui la "T" formata da arcate sopracciliari e naso conferisce un'impronta fortissima all'intero volto. Sono però soprattutto le tavole 14 e 15, che ritraggono da due diversi punti di vista la medesima scultura, a dimostrare che sicuramente Regina – nel realizzare le sue due *Teste* – ha guardato alla scultura negra, e precisamente a *questa* scultura negra: credo ci possano essere pochi dubbi sul fatto che la scultrice abbia a lungo meditato su queste due immagini e sulla loro sconvolgente sintesi formale, poiché la somiglianza con le sue due opere è troppo evidente per poter essere casuale (figg. 169-175).

Peraltro, è anche più che plausibile che Regina – anziché limitarsi a raccogliere i due volumi come validi repertori di immagini – abbia anche letto con attenzione le due introduzioni einsteiniane: sicuramente quella in italiano di *Scultura africana*, ma forse anche quella in tedesco di *Negerplastik*, poiché Bracchi conosceva il tedesco¹⁸³. Ed è in effetti proprio da questo volume che possiamo trarre il passo più interessante per un'artista come Regina (passo che peraltro riesce anche ad essere ancora straordinariamente attuale dopo quasi un secolo dalla sua pubblicazione)¹⁸⁴:

A nessuna arte l'europeo si accosta con altrettanta diffidenza come all'arte africana. La sua prima reazione è di negare che si tratti di *arte*, ed egli mostra la distanza che separa le creazioni dell'arte negra dal quadro mentale europeo con un disprezzo che non manca di formarsi una terminologia negativa. Tale distanza e i pregiudizi che ne derivano rendono difficile ogni

¹⁸³ Comunicazione personale di Gaetano Fermani. Peraltro, tra i libri conservati a Tirano ho rinvenuto non solo un certo numero di libri d'arte in lingua tedesca (il che vorrebbe dire poco, perché Bracchi e Regina avrebbero potuto semplicemente servirsi delle immagini come repertorio iconografico), ma anche una *Grammatica tedesca* del 1906 (KARL MARQUAND SAUER, *Grammatica della lingua tedesca*, Heidelberg, Groos, 1906). Inoltre, tra le carte reginiane dell'Archivio Fermani ho trovato anche un foglio scritto sul *recto* e sul *verso* con quelle che sembrano essere delle annotazioni per uno studio della fonetica tedesca.

¹⁸⁴ Riporto il testo nella italiano nella versione in cui compare nel recente CARL EINSTEIN, *Scultura africana*, Milano, Ab-scondita, 2009, a propria volta derivato «con lievi variazioni» dalla «traduzione di Carlo Ludovico Ragghianti apparsa per la prima volta su "Critica d'arte africana", supplemento di "Critica d'arte", seconda serie, anno II, fascicolo 2, inverno 1985» (*ivi*, s.p.).

giudizio estetico, anzi lo rendono impossibile, in quanto un tale giudizio presuppone in primo luogo un processo di avvicinamento. Il negro peraltro è considerato a priori come un essere inferiore che va trattato senza riguardi, e ciò che esso propone è condannato immediatamente come manchevole. Per giudicarlo si è ricorsi sommariamente a ipotesi evoluzioniste assolutamente false. Alcuni se ne servivano per esemplificare un falso concetto di primitività, altri rivestivano quest'oggetto senza difese con frasi false, parlavano di popoli venuti dalla profondità dei tempi, e cose simili. Si sperava di rintracciare nell'africano una testimonianza delle origini, di uno stato che non si era mai evoluto. La maggior parte delle opinioni espresse sugli africani si fonda su tali pregiudizi formulati per giustificare una comoda teoria. Nei suoi giudizi sui negri l'europeo rivendica un postulato, ossia quello di una sua superiorità assoluta, del tutto irrealistico.

In realtà, la nostra assenza di considerazione per l'uomo nero deriva semplicemente dall'assenza di conoscenza che si ha di lui, e questo lo schiaccia in modo assolutamente ingiusto.

[...]

Alcuni problemi che si pongono all'arte moderna hanno provocato un approccio meno sconsiderato all'arte dei popoli africani. Come sempre, anche in questo caso un processo artistico attuale ha creato la propria storia: nel suo centro è emersa l'arte africana. Ciò che prima pareva privo di senso ha trovato il suo significato nelle ricerche più recenti degli scultori. Si è intuito che raramente erano stati posti con la stessa purezza dei negri precisi problemi di spazio e si era formulato un modo proprio di creazione artistica. La conseguenza è stata che il giudizio dato sul negro e sulla sua arte ha caratterizzato più chi giudicava che l'oggetto del suo giudizio. Questo nuovo modo di relazione ha provocato subito una nuova passione: si è collezionata l'arte negra in quanto arte, appassionatamente, e con un'attività perfettamente giustificata si è costituito con gli antichi materiali un oggetto rivestito da un significato nuovo.

La futura futurista Regina, insomma, esordisce silenziosamente nell'avanguardia già alcuni anni prima di entrare ufficialmente nel movimento marinettiano (almeno quattro o cinque, anche se quantificare è difficilissimo), e per di più lo fa entrando dalla porta del primitivismo, ovvero decidendo di sperimentare in prima persona quell'itinerario "dal primitivo al contemporaneo" che in Europa avevano già compiuto molti dei principali protagonisti dell'avanguardia. La *Testa* e la *Testa di donna (con capigliatura)* sono dunque – di fatto – sculture primitiviste, chiaramente ispirate alla scultura negra e in particolare ad una scultura negra che Regina aveva visto in *Negerplastik*, e le cui ragioni strutturali poteva altresì ritrovare non solo in decine di altri pezzi africani, ma anche nella semplificazione formale cui uno scultore come Zadkine aveva condotto la sua opera (brancusiana fin quasi al plagio in alcuni pezzi). Con ogni evidenza, si tratta di un enorme salto di qualità nel-

la considerazione della scultura reginiana, non solo perché mai si erano avanzate ipotesi di diretta conoscenza – da parte della scultrice – di manufatti africani, ma anche perché a questo punto mi pare chiaro che Regina – già in questo ultimo scorcio degli anni Venti – non era affatto un'artista *naïve*, come ha voluto certa critica e come già a suo tempo aveva sostanzialmente affermato Edoardo Persico, ma era al contrario un'artista perfettamente al corrente, e direi meglio di tanti altri colleghi, delle dinamiche della scultura europea del XX secolo. Certo Regina arriva al primitivismo con un discreto ritardo rispetto alla sua esplosione, complici la generale situazione dell'arte italiana (che per lo più – Futurismo a parte – batteva strade lontane dall'avanguardismo) e la sua storia personale di giovane orfana dalla formazione oscura ma comunque probabilmente provinciale; tuttavia, è altrettanto evidente che non si può sottovalutare l'importanza del fatto che Regina abbia compiuto questo cammino in piena autonomia rispetto a qualunque movimento o corrente, come una figura isolata che riflette *consapevolmente* sulle potenzialità della plastica contemporanea.

Lo stesso identico discorso impostato per le due *Teste* appena esaminate si può proporre anche per le non meno interessanti *Testine* (fig. 141); e non è un caso, allora, ritrovare disegni ad esse riferite in quello stesso, fondamentale taccuino 33 che dimostra con quanta coscienza e intensità l'artista ragionasse sul destino della scultura in generale e della propria in particolare: i disegni 13, 14 (nella parte bassa), 15 e soprattutto 16 (figg. 176-178) dimostrano ad esempio come Regina stesse certamente lavorando sul progetto delle *Testine* esattamente nello stesso momento in cui stava pensando alla *Testa di donna (con capigliatura)* e alla *Testa*. Collegati, inoltre, sono anche gli schizzi 15 e 16 del taccuino 49 (non a caso cronologicamente assai prossimo al 33) (figg. 179-180), in cui però – in effetti – la seriosità e lo spessore quasi antropologico della ricerca primitivista lascia ormai il passo all'emersione di una componente ludico-ironica che forse già si nascondeva latente nell'animo di Regina, e che da lì a non molto avrebbe dato i suoi frutti più pregiati. E anche i volumi che abbiamo citato certo non hanno mancato di esercitare la loro influenza sulle *Testine*: il modello più prossimo appare in effetti quello costituito dall'opera riprodotta alla tavola 72 di *Negerplastik* (fig. 181), nelle cui figure gemelle è impossibile non riconoscere un referente diretto del piccolo pezzo in gesso; né il carattere binario è il solo elemento che le accomuna, poiché non mi pare senza significato il fatto che mentre la *Testa di donna* – che si ispira all'opera delle tavole 14 e 15 – ha degli occhi scavati, le *Testine*, ispirate a quest'altro manufatto, hanno occhi sporgenti esattamente come quelli dell'opera in questione (anche se le *Testine* reginiane, in tutta evidenza, raggiungono una sintesi che è ancora più estrema). E ancora, un carattere "gemellare" aveva anche *Le baiser* di Zadkine (e indirettamente di Brancusi), mentre occhi sporgenti si possono rinvenire in moltissime altre illustrazioni di *Negerplastik* e di *Scultura africana*: nell'impossibilità di citarle tutte,

propongo solamente il confronto con le tavole 1, 19, 32, 60, 65 e 89 di *Negerplastik* (figg. 182-187) e con le tavole 1, 15 e 25 di *Scultura africana* (figg. 188-190).

Inoltre, segnalo che nei fogli dal 2 al 7 del taccuino 54 (che è databile a cavallo tra anni Venti e Trenta, dunque non troppo distante dalle opere che stiamo analizzando in queste pagine; fig. 191), nonché nei fogli 3 e 4 del taccuino 19 (degli anni Trenta), Regina ha appuntato scrupolosamente – a ribadire il suo interesse per il tema primitivista – alcuni elenchi in cui le principali tipologie dei manufatti primitivi sono accostati alle rispettive aree di provenienza. Riporto dunque, non solo a scopo documentario ma anche in virtù del loro interesse, le rapide ma pregnanti scritte dei fogli citati, che dimostrano altresì un'attenzione che si sposta anche oltre i confini africani e si diffonde anche nel tempo, con precisazioni sulle differenze tra «Età della pietra», «Età del bronzo» e «Età del Ferro»:

[foglio 2 del taccuino 54]

Oceania

Melanesia – ornati (nuova [sic] Guinea)

Nuova Bretagna – Maschere fatte con crani umani da usarsi in certi balli

Nuova Guinea – belli ornati legno dipinto

Melanesia – sculture (molte)

giava [sic] – burattini cuoio forato dipinto

Isola Borneo – maschere

[foglio 3]

Africa

Abissinia

Somalia

Africa equatoriale

Basso Congo - belle + finezza sculture piccole legno arte dei Mayoruba [?] e dei Baluba

Idolo dei Maringu (Congo)

Gabon – sull'alto Ogenè idoli di legno rivestiti di metallo ([sic]

Idoli arcaici dei Bamba (Angola)

Sculture in steatite (Angola)

[foglio 4]

Età della pietra

Idolo steatopigico in pietra serpentinoso probabilmente d'età paleolitica (venere steatopigica
primi disegni geometrici neolitica primi disegni geometrici II età pietra)

Palafitte

Età del ferro

Sardegna – statuette di guerrieri (bronzo)

Tomba Bernardini (Romana)

avori scolpiti dagli egizi e bronzo etruschi

Arcaica necropoli di [?] Vasi dipinti [?]

[foglio 5]

Messico

sculture

Columbia

Perù – sculture vasi preistorici

Rodi

Creta – 2000 a. c. ceramica geometrica e graffiti periodo geometrico periodo minoico civiltà

micenea preistorica

America centrale

[foglio 6]

Età della pietra

Neolitica II età – pietra incisioni

Geometrici molto fine [?] ceramica

(Malta)

Età eneolitica fine della neolitica

Età del bronzo e del ferro

Sardegna

[foglio 7]

Età del bronzo

Lastre traforate

Nell'età preistoriche il disegno geometrico è svariato pieno di sorprese

Monica Bernardini: bei bronzi

Vasi con pitture ornamentali della repubblica argentina – epoca precolombiana

(disegno geometrico molto libero)

interessantissimo, pieno di imprevisti

Messico – antichità atzeche [sic] – maschere e pugnali incrostate [?]

[foglio 3 del taccuino 19]

Capitolini Sala VII Sala VIII arcaiche

Vaticano [illeggibile] della galleria statue di fronte

all'ingresso piccolo vestibolo – stele arcaica

[illeggibile] Baracco – Corso [?] Vitt Em 310

Preistorici – Nuova Guinea

Nuova Pomerania arcipelago Bismarck maschere

Arcipelago nuova Bretagna

Isola di Borneo

Isola Sumatra – cuoio forato e dipinto

" Giava "

Congo Belga – Basso Congo (gentili

Arte dei baluba

[foglio 4]

Idoli arcaici dei bariba [?]

Sculture in steatite nell'Angola

Gabon da [illeggibile] sull'alto [illeggibile]

Perù Incas

Ornati della Melanesia (Oceania)

Isole Kooock [sic] – ascie [sic] monumentali immensamente [?] ornate

Infine, prima di proseguire con l'esame del restante percorso di avvicinamento di Regina al Futurismo, rimangono da dire due parole su un'opera interessantissima come i *Due animali* (fig. 142), per certi versi accomunabile alle teste primitiviste e per altri addirittura più avanzata rispetto ad esse: proviamo, dunque, a chiarirne la genesi e le principali caratteristiche. Innanzitutto, va detto che il fatto che si tratti di due animali non è di per se stesso così scontato: in quest'opera Regina ha ulteriormente alzato l'asticella della sua sintetica resa delle forme, e di fatto i volumi da lei modellati nel gesso nulla hanno (o avrebbero) da invidiare a certe forme biomorfe – puramente astratte – alla Jean Arp. Inoltre, questa volta neppure i disegni dei taccuini possono chiarire del tutto la questione, poiché purtroppo non è disponibile un modello esplicito ed evidente dell'opera finita; tuttavia, diversi disegni – specie se collazionati tra loro – sembrano poter contribuire ad una migliore

comprensione del soggetto raffigurato, che probabilmente non è altro che la versione estremamente sintetica di una composizione nata – inizialmente – come sommatoria di un airone alzato (o simile) e di un cerbiatto (o simile) sdraiato a terra. Infatti, se si guarda alla sagoma alta e snella, la cui particolarità principale consiste nella terminazione quasi a trapezio rettangolo rovesciato, si può cogliere ad esempio una certa somiglianza con alcuni disegni di uccelli degli anni Venti: si pensi in particolare al disegno 34 del taccuino 75 (fig. 192) (una versione più snella del quale si trova nel medesimo taccuino nel foglio 28) (fig. 193), oppure ai disegni 23 del taccuino 8 (fig. 194) e 19 del taccuino 71 (fig. 195), addirittura quasi identici nel disegnare una scena precisa, all'interno della quale emerge questa sagoma di airone che parrebbe poter essere stata ripresa per i *Due animali*. Quanto alla massa più bassa e compatta, nella sua sezione più esterna si può notare un gioco di tre volumi tondeggianti incastrati, uno centrale più grande che si sviluppa per lo più in altezza, e due laterali – tra loro quasi simmetrici rispetto all'asse di quello centrale già citato – che si estendono soprattutto orizzontalmente. Ebbene, se si osserva con attenzione questo incastro di volumi si vedrà che esso ricorda molto da vicino la parte posteriore di tanti quadrupedi sdraiati che Regina ha ritratto nel corso dell'intero decennio Venti, in cui le masse delle zampe si innestano lateralmente nel dorso: è ad esempio il caso del disegno 27 del taccuino 2 (fig. 196), e soprattutto del già visto disegno 33 del taccuino 75 (ovvero, guarda caso, tra centinaia e centinaia di disegni, esattamente il foglio che precede lo schizzo in assoluto più simile alla sagoma che abbiamo riconosciuto come quella di un airone) (fig. 55). Inoltre, nei taccuini è altresì possibile riscontrare la presenza di alcuni disegni che compongono una scena in cui un quadrupede sdraiato si affianca ad un alto uccello ritto sulle proprie zampe: particolarmente interessante, perché compaiono entrambi gli elementi più importanti ai fini della riconoscibilità (il collo dell'airone terminante a trapezio e l'incastro di volumi del cerbiatto) è il disegno 7 del taccuino 34 (fig. 197) (del quale peraltro c'è anche una versione più naturalistica nel foglio 15) (fig. 198), ma soprattutto – ancor più significativamente – una composizione con airone e cerbiatto si trova ancora nel solito taccuino 75, e anche in questo caso esattamente sul foglio adiacente a quello con la sagoma dell'airone (fig. 199). E allora, quando a questi dati e alla troppo sorprendente coincidenza si aggiunga anche il fatto che nei taccuini – come si è visto – è molto raro che Regina affianchi in uno stesso foglio quadrupedi e uccelli (tanto è vero che oltre ai casi segnalati accade solo altre tre volte su centinaia di disegni), credo che la probabilità di riconoscere nei *Due animali* un cerbiatto sdraiato e un airone ritto sulle zampe sia veramente altissima.

I *Due animali*, insomma, sono per Regina un nuovo ed ancor più radicale esperimento di sintesi formale estrema, che veramente si situa in miracoloso equilibrio sul crinale tra figurazione e astra-

zione, in una posizione – ancora una volta – indirettamente assai prossima a quella del Brancusi del *Neonato*, della *Leda*, del *Gallo* o dell'*Uccello nello spazio*, ovvero di opere che mantengono alcuni motivi iconografici del referente reale ma li traducono in maniera talmente a-naturalistica da rendere il soggetto riconoscibile solo a chi sia a conoscenza del titolo di ogni singola scultura.

3.7 Il metodo di lavoro di Regina negli anni Venti

Vagabondando tra i taccuini di Regina, ci siamo imbattuti in elaborati grafici di varia caratterizzazione, che pure abbiamo visto essere tutti – in ultima analisi – funzionali al lavoro di studio e di preparazione dell'opera finita. Cerchiamo dunque, ora, di comprendere meglio sia come Regina lavorasse concretamente (tentando – per quanto possibile – di ricostruire il suo *iter* processuale per così dire "standard", e pur con l'accortezza di contemplare ogni possibile deviazione rispetto alla norma), sia quale sia stato – nello specifico – il rapporto della scultrice con il disegno, che indubbiamente per lei si è sempre configurato come un *medium* privilegiato, uno strumento efficacissimo per riannodare i fili delle tante e disparate riflessioni che la impegnavano.

Cominciamo dalle prime opere che abbiamo esaminato, ovvero dai ritratti della prima fase degli anni Venti. Per quanto riguarda questi lavori (figg. 24-25, 31-32), come si è visto, si possono individuare alcuni generici studi dei lineamenti di questo o quel viso, ma non si trovano disegni sicuramente riconoscibili come disegni preparatori. Certo non è da escludere che schizzi ad essi riferiti siano andati perduti (ed anzi è probabile che ciò sia avvenuto), ma una così scarsa presenza di elaborati grafici in questa fase (mentre in altre, anche di poco successive, gli esempi sono molti) sembrerebbe poter essere giustificata dalla natura dei pezzi stessi: in qualche modo, cioè, è plausibile che questi lavori tardo-impressionisti – così dichiaratamente figli di una modellazione tradizionale – siano stati preceduti soprattutto da un intenso lavoro con l'argilla, a creare abbozzi e modelli via via più vicini all'aspetto dell'opera finita.

I lavori della seconda fase degli anni Venti, invece, risultano decisamente più sintetici, e dunque anche più facilmente delineabili – nelle loro strutture fondamentali – con un semplice disegno a tratto: in altre parole, cioè, venendo meno la necessità di soffermarsi minuziosamente sui dettagli naturalistici, ecco che le superfici si fanno persino innaturalmente lisce e le anatomie decisamente semplificate (si vedano ad esempio le zampe dei cerbiatti) (fig. 40). In questo giro di anni, dunque, la modellazione può essere efficacemente surrogata dal disegno, che tende dunque a divenire il principale strumento di ricerca e di verifica, specialmente – più che per i ritratti – per i rilievi a sog-

getto animalistico. L'analisi dei taccuini sembra suggerire che Regina disegnasse contemporaneamente su un certo numero di album (in genere due o tre, ma talora anche di più) dei rapidi schizzi su un certo soggetto o su un certo tema, lavorando piuttosto liberamente. A questo punto, dopo aver tracciato anche molte decine di schizzi, Regina selezionava un certo numero di pose (due o tre, in genere) e cominciava a studiare come esse potessero convivere nella medesima inquadratura: in primo luogo verificava in che modo le sagome potessero essere accostate sul rilievo (ragionando in termini puramente bidimensionali), e poi studiava le possibili sovrapposizioni di piani per conferire al pezzo una sua profondità (valutando quale delle sagome dovesse essere in primo piano e quale in ultimo).

In particolare, tra le due serie di rilievi di questa fase (quella dei cerbiatti-gazzelle e quella degli aironi-pavoni) si nota un'ulteriore evoluzione sintetica del disegno, che viene progressivamente perdendo elementi naturalistici e soprattutto l'effetto di volumetria e profondità. Infatti i disegni dei cerbiatti, per quanto tendenzialmente privi di chiaroscuro, non mancano affatto di tridimensionalità: al contrario, molto spesso tali schizzi sono fortemente plastici (disegni da scultore, verrebbe da definirli), anche se la loro tridimensionalità non è suggerita da un gioco di luci ed ombre utilizzato quale verifica preliminare dell'immersione dell'opera nello spazio e nella luce reali, ma piuttosto da certe pose marcatamente plastiche. Si pensi ad esempio alle vedute posteriori e soprattutto laterali dei tanti cerbiatti sdraiati: in esse, il progressivo incastro dei volumi l'uno sull'altro individua chiaramente la presenza di un certo numero di piani nettamente distinti, e peraltro già la stessa scelta di ritrarre il soggetto da più angoli visuali è di per sé significativa di una visione ancora volumetrica della scultura (figg. 54, 60, 64-69) (in altri casi, invece, la tridimensionalità è suggerita da una certa insistenza nel tratteggio delle linee, che determina un'ombra in maniera per così dire indiretta, ovvero per semplice moltiplicazione della linea di separazione dalla luce). Nella serie degli aironi-pavoni, invece, la volumetria è quasi annullata sin dal disegno, con la sola eccezione del disegno 2 del taccuino 71 (fig. 104); e davvero qui credo abbiano ragione la Vescovo e Caramel nell'individuare una qualche suggestione del fluido linearismo *déco*.

Inoltre, a proposito dei lavori animalistici, segnalo che nella biblioteca di Regina conservata a Tirano si trovano numerosi volumi di storia naturale, in cui abbondano – tra le altre – le illustrazioni di uccelli e quadrupedi assolutamente compatibili – nelle loro grandi linee – con i tanti schizzi che abbiamo visto: è molto probabile, dunque, che la scultrice utilizzasse tali libri come veri e propri stru-

menti di lavoro, per studiare l'anatomia degli animali e forse anche per prendere qualche spunto per le pose da replicare nei suoi rilievi¹⁸⁵.

Nella terza fase del decennio, infine, la scultura di Regina ricerca sì una sintesi estrema, ma lo fa senza rinunciare ad una partenza più rispettosa della tridimensionalità: certo ormai – almeno per le opere più chiaramente "negre" – all'inizio della sua ricerca la scultrice non propone più quasi alcun dettaglio, ma il riferimento volumetrico (figg. 145-147), e talvolta persino chiaroscurale (fig. 143), è in qualche modo tornato; sembrerebbe, insomma, che per condurre questo viaggio verso la massima semplificazione Regina abbia sentito la necessità di cominciare – quale ineludibile principio – da un recupero non del naturalismo, ma della forma in tutta la sua pienezza anche tridimensionale.

3.8 La personale milanese del 1931 e le prime opere in metallo ritagliato

A quanto ci consta, come già sottolineato nel primo capitolo, la prima esperienza espositiva di Regina – se si eccettua la sola partecipazione alla Sindacale lombarda del 1928 – è la personale milanese condivisa con il marito Luigi Bracchi, allestita presso la Galleria del Senato tra il 27 marzo e il 10 aprile 1931. Di tale mostra, purtroppo, non ci restano che scarse cronache della stampa quotidiana, peraltro in buona parte – come abbiamo visto – centrate più sull'opera di Bracchi che non su quella di Regina; tuttavia, il ritrovamento dell'elenco delle opere esposte in quell'occasione (da noi già citato e anche già trascritto da Campiglio nel catalogo della mostra palazzolese del 2010)¹⁸⁶ ha consentito quanto meno di stabilire una data *ante quem* per molte opere – tra cui soprattutto le prime realizzate in metallo ritagliato – che in precedenza non si poteva che collocare dubitativamente nel periodo compreso grossomodo tra il 1930 e il 1933. Riporto dunque per intero, conferendogli un ordine grafico e un'uniformità che esso non ha, ma che sono utili ai fini della nostra lettura, il testo di tale preziosissimo documento:

¹⁸⁵ Purtroppo, su tali volumi non è dato riscontrare appunti o segni di Regina, che d'altra parte – da quel che ho potuto verificare analizzando i libri più interessanti – non amava affatto scrivere sui suoi libri. Tra questi volumi troviamo ad esempio MICHELE IESSONE, TOMMASO SALVADORI, *Storia illustrata del regno animale*, Torino, Loescher, 1882, e LOUIS FIGUIER, *Gli uccelli*, Milano, Treves, 1883.

¹⁸⁶ Milano, Archivio Fermani. Cfr. PAOLO CAMPIGLIO, *Regina: l'instabile equilibrio della poesia*, in PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, pp. 11-29: 29 (nota 4).

1	Giardino zoologico	(gesso patinato)	500
2	Autoritratto	(gesso)	300
3	Bambina	(latta)	300
4	Testa di ragazzo	(bronzo)	1000
5	Il pittore	(alluminio)	300
6	Signora dell'800	(alluminio)	400
7	Pavone	(latta)	150
8	Bambina	(celluloide)	300
9	Disegni		150
10	Colomba	(alluminio)	100
11	Danza	(alluminio)	300
12	Cigno	(alluminio)	100
13	Danzatrice	(alluminio)	200
14	Uccello	(ottone)	100
15	Disegni 4		300
16	Radioamatore	(cera)	400
17	Testa di popolana	(bronzo)	1000
18	Disegni 5		300
19	L'accademico	(latta)	350
20	Bagnanti	(alluminio)	500
21	Disegni		100 cadauno
22	Bambina	(gesso)	300

Complessivamente, soprattutto quando si pensi che si trattava della sua prima rassegna personale, Regina non poteva lamentarsi, poiché nelle sale della galleria era esposto un buon numero di opere; certo però la mostra doveva essere piuttosto disomogenea, poiché le innovative opere in metallo ritagliato, e addirittura in celluloide, convivevano accanto a bronzi del tutto tradizionali come la *Popolana*. Comunque sia, tralasciando per forza di cose l'analisi dei non meglio precisati «disegni», allo stato attuale siamo in grado di riconoscere con ragionevole certezza solamente sei opere su diciannove: la *Bambina* di latta, la *Signora dell'800* in alluminio, la *Danzatrice* sempre in alluminio, la *Testa di popolana* in bronzo, *L'accademico* in latta e le *Bagnanti* in alluminio. Non sono invece certo che la *Testa di ragazzo* in questione – già esposta alla Sindacale del 1928 – sia effettivamente la versione bronzea del gesso ora conservato a Mede, perché come si è visto quest'ultimo è un pezzo ancora molto scolastico e acerbo, che anche se fuso in bronzo credo avrebbe stonato – proprio sul piano della qualità – con le altre opere esposte; né purtroppo è dato sapere

se l'*Autoritratto* in gesso sia l'ancora tradizionale *Testa di donna (con basamento)* o la primitivista *Testa di donna (con capigliatura)*, o ancora un altro lavoro che non conosciamo. Del tutto ignoti, invece, ci sono gli altri pezzi: a meno che le due *Bambine* in gesso e in celluloido non fossero semplici repliche in diverso materiale dell'omonima opera in latta, non sappiamo che aspetto esse potessero avere, così come non è possibile riconoscere il *Giardino zoologico* (che pure potrebbe derivare dai tantissimi studi animalistici che abbiamo già incontrato); ancora, non sappiamo nulla di *Danza* (il cui titolo è troppo generico per consentire un facile riconoscimento), e abbiamo purtroppo perso il «meccanico e artificiale bestiario alla Depero»¹⁸⁷ costituito dall'insieme di *Pavone*, *Colomba*, *Cigno* e *Uccello*; nessuna notizia, infine, ci è giunta a proposito de *Il pittore* e del *Radioamatore*. Avendo però ora a disposizione i taccuini, si può quantomeno cercare di verificare se esistano schizzi che possano in qualche modo essere collegati a tali soggetti, ed eventualmente se sia lecito intravedere in qualcuno di essi un presumibile modello definitivo (o quasi) delle opere in questione. Si può anticipare che non in tutti i casi la ricerca – che d'altra parte è difficile perché molto ipotetica – sarà fruttuosa; tuttavia, almeno per una di queste opere credo di aver rinvenuto un modello grafico che di per se stesso potrebbe essere – per la precisione con cui è tracciato e per la presenza di diverse varianti – sostanzialmente definitivo.

Cominciamo dal *Giardino zoologico*. Di primo acchito, avrei azzardato l'ipotesi che si potesse trattare dei *Due animali*, pezzo recente capace di rendere ragione di una delle più interessanti fasi di evoluzione della scultura reginiana, e che inoltre in qualche modo – vista l'assiduità con cui Regina aveva ritratto aironi e cerbiatti (o simili) – poteva ben sintetizzare, grazie alla presenza di esemplari di entrambe le specie, l'idea complessiva che l'artista poteva appunto avere di un giardino zoologico; tuttavia, sull'elenco è precisato che si tratta di un gesso «patinato», il che esclude che possa trattarsi dell'opera in questione. Guardando all'elevato prezzo dell'opera (500 lire, quasi il doppio degli altri due lavori in gesso e in assoluto il più elevato – al pari delle *Bagnanti* – dopo le ovviamente costose fusioni in bronzo), si potrebbe pensare che si tratti di un pezzo di notevoli dimensioni, oppure magari di una serie di opere più piccole (una lastra di aironi e una di cerbiatti?); tuttavia, in mancanza di dati certi, non possiamo che restare nel campo delle congetture. Solo per completezza, ma anche questo non cambia affatto le carte in tavola, si può segnalare che nei taccuini (specie quelli degli anni Venti) compaiono disegni, talora anche ben rifiniti, anche di animali molto diversi dagli onnipresenti uccelli e "cervidi" (o simili): è il caso ad esempio della tartaruga (di-

¹⁸⁷ PAOLO CAMPIGLIO, *Regina: l'instabile equilibrio della poesia*, in PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, p. 14.

segni 0, 1 sotto e 4 del taccuino 7), del cammello (abbastanza frequente, si veda ad esempio il disegno 22 del taccuino 8, in cui ci sono anche molti altri schizzi più rapidi), dell'elefante (disegno 0 del taccuino 11), del ghepardo (disegno 1 del taccuino 15), del cocodrillo (disegno 2 del taccuino 15), del canguro (disegno 3 del taccuino 15), del babbuino (disegno 4 del taccuino 15), del cavallo (vari disegni del taccuino 75, tra cui quello del foglio 45), della zebra (disegno 57 del taccuino 75), del leone (disegno 2 del taccuino 9), del cane (molto interessanti soprattutto i disegni 47 e 48 del taccuino 76, in cui Regina si ispira al cane del balliano *Dinamismo di un cane al guinzaglio*) (figg. 200-213). Insomma, anche se non siamo in grado di stabilire che caratteristiche avesse l'opera, quel che è certo è che Regina – per ritrarre questi animali anche esotici – il vero giardino zoologico doveva frequentarlo piuttosto assiduamente...

Anche per quanto riguarda le *Bambine* in celluloidi e in gesso non siamo in grado di offrire ipotesi più plausibili. Di schizzi ritraenti bambine, per la verità, gli album sono letteralmente colmi, ma nessuno di essi mostra caratteristiche tali da far pensare di trovarsi dinnanzi allo studio definitivo di un pezzo realizzato in un materiale tanto innovativo come la celluloidi; al limite, alcuni di essi potrebbero essere degli elaborati grafici intermedi. Posta tale incertezza, che renderebbe inutile la citazione di un troppo elevato numero di schizzi, mi limito a segnalare che gli unici disegni latamente riferibili alla *Bambina* in latta a noi nota sono quelli del foglio 9 del taccuino 18 (fig. 214) e del foglio 9 del taccuino 20 (fig. 215), e che sicuramente interessanti – posta la datazione prossima a quella di altre opere delle quali nell'album si trovano studi abbastanza certi – sono i disegni 10, 23, 31 e 33 del taccuino 80 (molto diversi, però, l'uno dall'altro, al punto da sembrare – più che riflessioni su un medesimo motivo – disegni tra loro assolutamente indipendenti)¹⁸⁸ (figg. 216-219).

Davanti ad un'opera intitolata *Uccello* si deve evidentemente rinunciare a qualsiasi tentativo di riconoscimento, poiché in assenza del benché minimo indizio è assolutamente impossibile districarsi tra le molte centinaia di schizzi reginiani raffiguranti le più diverse tipologie di volatili. Anche *Danza* è un'opera dal titolo estremamente generico, ma per lo meno in questo caso ci si confronta con un numero ridottissimo di schizzi (quattro in totale, tre dei quali in un taccuino troppo tardo per essere compatibile con l'esposizione dell'opera nel 1931): di conseguenza, si può ipotizzare che un ipotetico primo abbozzo dell'opera possa forse essere individuato nel disegno 20 del taccuino

¹⁸⁸ Interessante è anche il foglio 51 del taccuino 66, in cui – sotto un disegno sommariamente colorato a pastello – compaiono le scritte «capelli rame - fondo granuloso opaco / occhi azzurro cupo / bocca rosso cupo o rame / un po' di bianco intorno occhi / attaccatura capelli delicata / capelli tesi con ricciolo fine» (notevole specialmente il riferimento al «fondo granuloso opaco», che fa addirittura pensare ad una qualche opera polimaterica); tuttavia, il taccuino è tra i pochi datati certamente, e la data in questione («natale 33 [sic]») è senz'altro troppo tarda perché il nostro disegno possa essere uno studio preparatorio ad una qualsiasi versione della *Bambina*.

80 (nel quale peraltro compaiono anche disegni riferibili a *Bagnanti*, pezzo esposto nella stessa mostra; è più che evidente, tuttavia, che data la genericità del titolo e dello stesso disegno di danzatrice non si possono avere ragionevoli certezze) (fig. 220). Ancora, estremamente difficile è anche individuare un possibile modello per il *Radioamatore* (anche perché – evidentemente – non si conosce nulla dell'aspetto dell'opera, che avrebbe potuto essere il più diverso): interessante in tal senso è solo il disegno 21 del taccuino 27 (fig. 221), in cui un volto maschile è letteralmente ricoperto dalla ripetizione della scritta «radiomania». Tuttavia, pur riconoscendo che nulla osta ad una datazione di tutti gli altri disegni del taccuino a prima della mostra alla Galleria del Senato, credo che questa sorta di "tavola parolibera" possa essere collocata solo in un momento successivo, in cui l'incontro con il Futurismo è ormai già avvenuto e direi persino consolidato.

Difficilmente individuabili sono purtroppo anche i possibili modelli del *Pavone*, del *Cigno* e della *Colomba*. Nei taccuini, i disegni che inequivocabilmente ritraggono pavoni sono rarissimi: di fatto, si possono rinvenire solo i disegni 3, 30 e 32 del taccuino 78 (figg. 222-224). I disegni ritraenti cigni, invece, sono più numerosi: uno di essi, significativamente, si trova nello stesso taccuino 78 in cui appunto sono ritratti i pavoni (tra l'altro nel foglio 29, ovvero proprio nel foglio precedente uno dei pavoni citati) (fig. 225); quattro disegni si trovano poi nel taccuino 9 (fogli 21, 22, 23, 24) (figg. 226-229), mentre molto rifinito è il disegno 7 del taccuino 70 (fig. 230) (l'album è datato 1936, ma il foglio in questione è staccato e originariamente non apparteneva al taccuino, dunque potrebbe benissimo essere precedente); infine, uno schizzo molto rapido si trova nel foglio 5 del taccuino 4 (fig. 231). Proprio quest'ultimo album contiene anche sei disegni (dal 10 al 15) (figg. 232-237) di colombe, che si aggiungono a quelli dello stesso soggetto – ma ben più significativi – riportati sui fogli 1, 4, 5, 9 e 10 del taccuino 43 (figg. 238-242). Ricapitolando, dunque, all'interno dei taccuini i disegni raffiguranti pavoni, cigni e colombe sono solo una ventina su un totale complessivo di circa duemila fogli. Nessuno di tali schizzi è di per se stesso particolarmente illuminante circa possibili rapporti con le tre opere perdute (a parte forse le colombe del taccuino 43, che sembrano testimonianza di un'idea già abbastanza delineata), ma per noi è ovviamente interessante notare come tra questi disegni vi sia con ogni probabilità un collegamento, poiché è chiaro che ben difficilmente – muovendoci su una ventina di disegni su circa duemila, ovvero solamente sull'1% circa del totale – si può considerare una semplice (e straordinariamente fortunata) coincidenza il fatto che un taccuino riporti contemporaneamente pavoni e cigni e uno contemporaneamente cigni e colombe. Evidentemente, insomma, questi venti disegni su duemila – coevi tra loro e con la mostra milanese, e realizzati pressoché contestualmente – dovevano essere in qualche modo collegati: e allora, a questo punto, l'insieme di indizi raccolti credo possa giustificare l'ipotesi che si tratti effettivamente

di schizzi che si riferiscono alle tre opere perdute. Sfortunatamente, però, come detto solo per la colomba è lecito ipotizzare una credibile rispondenza tra i disegni – non a caso tra loro molto simili, sebbene visti da differenti prospettive – e l'opera finita, mentre i vari abbozzi di cigni non sono del tutto concordi nel mostrare una posa comune, e addirittura i pavoni non offrono alcun riferimento a quella coda aperta a raggiera che è l'elemento più spettacolarmente plastico della loro anatomia, e che dunque è ipotizzabile potesse caratterizzare il pezzo esposto.

Per tutte queste opere perdute, come abbiamo visto, non si è potuto che proporre delle ipotesi – variamente credibili – di collegamento con gli schizzi, attraverso le quali però non è stato possibile (con la sola parziale eccezione della *Colomba*) farsi un'idea dell'aspetto delle sculture esposte in mostra. C'è però almeno un caso, come accennavo, in cui credo di essere riuscito ad individuare con ragionevole certezza un modello verosimile e abbastanza definito di una di queste opere perdute; e se qualcuno ha tenuto il conto, si sarà già reso conto che si tratta de *Il pittore*. Cercherò dunque di illustrare che cosa mi spinge a crederlo, analizzando in primo luogo i disegni dei taccuini.

Nel paragrafo precedente, come si ricorderà, abbiamo incontrato una *Testa di uomo* in gesso che si è ipotizzato possa essere – in virtù della somiglianza con una fotografia, pur più tarda, che lo effigia – un ritratto di Luigi Bracchi (fig. 78). A proposito di tale opera, inoltre, si è anche detto che nei disegni dei taccuini non è stato possibile rinvenire veri e propri studi preparatori, e che l'unico abbozzo ad essa collegabile sembrerebbe essere – piuttosto – un *d'apres*: ebbene, è proprio da quest'ultimo schizzo che conviene iniziare per cercare di ricostruire l'aspetto del perduto *Pittore* in alluminio. Tale *d'apres* si trova nel foglio 0 del taccuino 33 (fig. 243), posto in orizzontale e accostato ad altri schizzi molto più sintetici e caratterizzati da giochi di luce che ricordano molto da vicino il metallo. Ci sono pochi dubbi, a mio avviso, sul fatto che questo viso disegnato e la *Testa di uomo* siano strettamente apparentati: assolutamente identici, ad esempio, sono l'ovale del volto e le labbra molto strette (con il labbro inferiore più carnoso che imposta quasi un semicerchio a partire dal labbro superiore, che è risolto invece quasi in una sola linea); inoltre, assai simili sono anche la fronte molto alta, la capigliatura schiacciata (con l'attaccatura appena più arrotondata nel gesso) e le orecchie perfettamente aderenti alla testa. Il motivo per cui esso mi pare più probabilmente un *d'apres*, piuttosto che un elaborato preliminare alla realizzazione della scultura, è presto detto: rispetto al gesso, che non è più alloatiano ma mostra ancora una difficoltà evidente nello staccarsi dal naturalismo, il disegno si caratterizza per una decisa semplificazione geometrizzante, che mi pare – nel percorso di Regina verso l'avanguardia – cronologicamente più recente, e riferibile

semmai alle *Teste "primitiviste"* di cui non a caso, nel medesimo taccuino, abbiamo incontrato numerosi studi preparatori. In altre parole, cioè, l'impressione è che con questo schizzo la scultrice sia volutamente tornata su un'opera di impianto ancora naturalistico per verificare – alla luce delle nuove scoperte che andava facendo – che cosa essa potesse offrire se sottoposta ad un progressivo processo di sintesi formale, del quale appunto il *d'après* in questione appare la prima tappa grafica.

Regina, dunque, guarda alla *Testa di uomo* e come prima cosa ne ricava questo schizzo semplificato; poi, una volta trovato in tale abbozzo un nuovo punto di partenza, comincia a riflettere su come sia possibile elaborarlo ulteriormente per spingerlo verso quella sintesi formale alla quale – complici Zadkine e la scultura negra – si sta ormai avviando in maniera sempre più evidente e decisa. Così, comincia a semplificare questo stesso abbozzo e nello stesso foglio di taccuino ricava da esso alcune "maschere" dall'ovale molto allungato, che altro non sono se non l'estremizzazione sintetizzante della geometria della *Testa di uomo* (ovvero del volto di Luigi Bracchi). Poi, nei fogli seguenti dall'1 all'8 (figg. 244-251), mentre continua a studiare possibili soluzioni per la veduta frontale, Regina sperimenta anche diverse proposte per la veduta laterale: se in tre abbozzi del foglio 0 (fig. 243) è chiaramente delineato il profilo sottilissimo di una vera e propria maschera (si vedano soprattutto i due abbozzi in alto a sinistra, ma anche quello in basso al centro), negli altri fogli prende corpo l'ipotesi della testa a tutto tondo, che sembra infine definirsi in maniera molto precisa, e che verrebbe da definire apparentemente quasi definitiva, proprio nel foglio 8, in cui lo schizzo in basso a sinistra è accompagnato dalle scritte «rotondo» (in corrispondenza della fronte), «obliquo» (nella zona compresa tra l'occhio e il mento), «piatto» (tra l'estremità esterna dell'occhio e l'orecchio, anche se quest'ultimo non è disegnato), e infine ancora «rotondo» (in corrispondenza della nuca). Nel frattempo, inoltre, sempre negli stessi fogli, la scultrice ha studiato anche diversi possibili piedistalli, che vanno dal semplice collo (o dall'insieme di collo e spalle) ad una sottile asta verticale, dalla colonna ad una sorta di sintetico corpo che può ricordare il profilo di una statua egizia. Infine, e questo ci interessa in maniera particolare, in alcuni disegni il volto della scultura appare contornato da un altro oggetto. Nel foglio 1 (fig. 244) la testa è contornata da un ovale collocato su un asse orizzontale, nella cui parte destra sembrano aprirsi sei piccoli fori circolari. Lo stesso motivo, senza però i fori, viene poi ripreso in vari abbozzi del foglio 2 (fig. 245): nel secondo disegno in alto a destra ritroviamo attorno alla testa lo stesso ovale su asse orizzontale, mentre nella testa posta appena sopra l'ovale è orientato obliquamente, e in un'altra ancora – quasi al centro del foglio – verticalmente; inoltre, nello schizzo in basso a destra l'ovale torna ad essere obliquo, ma si apprezza solo nella veduta laterale, mentre nel disegno più a sinistra troviamo nuovamente un

ovale obliquo visibile nella veduta frontale, dal quale peraltro fuoriesce un altro oggetto lineare. Che cosa vogliono rappresentare questo ovale e questo oggetto lineare? Lo chiarisce inequivocabilmente l'abbozzo che si trova al centro della parte alta del foglio 6 (fig. 249): si tratta di una tavolozza da pittore con corredato pennello. Ecco dunque, con ogni probabilità, quale doveva essere l'aspetto della perduta opera raffigurante *Il pittore*: una scultura con o senza piedistallo, probabilmente a tutto tondo, realizzata in alluminio – come recita l'elenco delle opere in mostra, e come nei taccuini suggerisce la lumeggiatura delle forme – con gli attributi del pittore (tavolozza e pennello) ben in vista, e con un viso vagamente triangolare, mutuato da un precedente ritratto naturalistico di Luigi Bracchi, che guarda caso di mestiere faceva il pittore. Certo non siamo in grado di stabilire quale degli schizzi esaminati sia più prossimo all'opera finita; tuttavia, ciò che più ci interessa è che almeno alcune caratteristiche di esso dovremmo averle correttamente individuate: plausibilmente, insomma, *Il pittore* esposto alla Galleria del Senato non doveva essere troppo diverso da questi schizzi del fondamentale taccuino 33 dell'Archivio Fermani¹⁸⁹.

Già il solo fatto di essere riusciti a delineare il probabile aspetto di un'opera perduta e mai riprodotta credo giustifichi lo scrupolo, e forse persino la pedanteria, con cui si è voluto esaminare questi disegni; tuttavia, non è solo per questo motivo che l'esame della genesi del *Pittore* è per noi estremamente interessante, ma anche perché forse, in questa scultura, dobbiamo riconoscere la prima opera reginiana in lamiera di latta o di alluminio. Naturalmente in assenza di riferimenti cronologici sicuri non è dato sapere se le cose sono andate effettivamente così, ma l'ipotesi ha a mio avviso più di qualche elemento di credibilità, soprattutto perché il taccuino in cui compaiono questi abbozzi del *Pittore* è probabilmente databile – vista la presenza degli studi preparatori per il *Canarino* e per le due *Teste* – proprio alla fine della fase che precede la svolta "metallica" e "laminare" della scultura di Regina. In altre parole, cioè, il taccuino 33 sembrerebbe essere al contempo quello in cui la scultrice pavese giunge ormai inequivocabilmente ad una sintesi quasi brancusiana delle forme, e quello in cui apre – magari per il momento solo come ipotesi di lavoro – questa sua nuova fase di ricerca caratterizzata soprattutto dall'anelito alla leggerezza e dalla sperimentazione di materiali innovativi.

Tra l'altro, a proposito della possibile priorità cronologica del *Pittore* rispetto alle altre opere in lamiera, si può segnalare un altro dato interessante. Presso l'Archivio Fermani è conservato un elenco autografo (figg. 252-253) in cui Regina segnala i titoli di alcune sue opere degli anni Trenta, affiancando ad esse la rispettiva data di realizzazione; all'interno di tale elenco, *Il pittore* è indicato come opera del 1930 insieme alle *Bagnanti*, al *Riposo*, all'*Accademico* e alla *Bambina*. Tuttavia,

¹⁸⁹ Tra l'altro, Zoe e Gaetano Fermani sono in possesso anche della tavolozza di Luigi Bracchi.

nell'ordine proposto dall'elenco, *Il pittore* precede tutte le altre opere citate (prima di esso compare solo la *Signora dell'800*, che è però datata «30-31»): che sia un indizio di priorità cronologica, come a dire con quest'opera inizia una nuova fase della sua scultura? Tra l'altro, *Il pittore* è non solo una delle non molte opere citate nell'elenco ad essere stata esposta alla personale del 1931, ma è addirittura l'unica tra di esse della quale non si sia mai parlato nel dibattito critico: in sostanza, cioè, in questo foglietto – che pare essere stato realizzato a posteriori – sono citate solamente opere per così dire già storicizzate e sicuramente importanti, tra le quali l'unico intruso risulta appunto *Il pittore* (e non – che so – altre opere perdute come il *Cigno*, la *Colomba* o il *Pavone*). Che anche questo sia un indizio di una particolare importanza del pezzo? È difficilissimo stabilirlo, e forse – salvo fortunati ritrovamenti – non lo sapremo mai, perché con questa ricerca i principali archivi reginiani sono ormai stati setacciati quasi a tappeto; tuttavia, a giudicare dal suo inserimento in tale elenco, almeno a mio avviso *Il pittore* non doveva proprio essere un'opera qualsiasi.

Veniamo infine, alle opere esposte alla mostra che sono giunte sino a noi. Piuttosto sorprendentemente, i disegni ad esse riferibili sono veramente pochissimi: tralasciando la *Testa di popolana* e la *Bambina in latta* (di cui già si è detto) (fig. 254), nei taccuini nessun abbozzo specifico si può riscontrare né per la *Danzatrice* (cui può rimandare al massimo lo stesso schizzo segnalato per *Danza*) (fig. 255), né per l'*Accademico* (cui invece non sembra far riferimento neppure un disegno molto generico) (fig. 256), mentre solo pochissimi disegni possono essere molto latamente riferibili alla *Signora dell'800* (il disegno 17 del taccuino 9, i disegni 10 e 11 del taccuino 18, i disegni 1 e 16 del taccuino 41) (figg. 257-262). La sola opera a proposito della quale si possa individuare un certo numero di studi (tutti concentrati nel medesimo taccuino, ma tutti molto generici e non specificamente preparatori) è *Bagnanti* (fig. 263), cui rimandano i disegni 15, 25, 26, 27, 34 e 35 del taccuino 80 (figg. 264-269). Peraltro, a proposito di quest'ultima opera si rimane colpiti dalla struttura dichiaratamente teatrale, con una lamina che funge da "quinta" alle figure in primo piano; e qui Regina – sia pure a suo modo, e con i materiali che le sono propri – sembra indagare nella stessa direzione in cui da lì a poco si appunterà la ricerca di Arturo Martini, che proprio nel 1931 (ma solo dopo aver vinto il primo premio alla Quadriennale di Roma, dunque a distanza di qualche mese dalla mostra reginiana) comincia a realizzare i rilievi a "teatrino" – *Il sogno*, *La veglia* e *Chiaro di luna* – che esporrà nella sala personale della Biennale veneziana dell'anno seguente¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Regina stimava sicuramente Arturo Martini: nella sua biblioteca conservata a Tirano ho ad esempio rinvenuto la monografia martiniana firmata da Massimo Bontempelli e pubblicata da Hoepli nel 1939 (MASSIMO BONTEMPELLI, *Arturo Martini*, Milano, Hoepli, 1939).

Un'ultima, rapida considerazione circa la scelta di questa scultura in lamina metallica. Come già altri hanno notato¹⁹¹, e come si è accennato anche nei capitoli precedenti, nella Milano di quei primissimi anni Trenta vi era almeno un possibile riferimento in tal senso¹⁹², costituito dai manichini realizzati da Marcello Nizzoli per il Bar Craja, ambiente razionalista di Baldessari, Figini e Pollini che era divenuto luogo di ritrovo di artisti e intellettuali, e in particolare del gruppo del Milione e dei «chiaristi» vicini a Persico. Credo vi siano pochi dubbi sul fatto che Regina conoscesse queste opere: nell'ambiente artistico milanese il Bar Craja era troppo noto per non essere ben presente a Regina, e d'altra parte il legame dell'artista con Persico rende plausibile anche una sua diretta frequentazione del locale. Peraltro, il bar distava solo poche centinaia di metri dall'abitazione dei coniugi Bracchi, e tra i taccuini di Regina (foglio 46 del taccuino 8) ho potuto rinvenire un rapido appunto con il numero di telefono di Figini. Un primo stimolo, dunque, potrebbe essere giunto a Regina da Nizzoli, che peraltro aveva già presentato opere simili negli anni immediatamente precedenti (ad esempio, come già detto, a Torino, all'Esposizione Internazionale per le Industrie Chimiche del 1928); tuttavia, nei mesi e negli anni seguenti, a questo possibile *primum movens* si devono essere affiancate anche altre influenze, almeno una delle quali è certamente documentabile e a mio avviso anche particolarmente cogente.

3.9 Dopo la personale milanese, prima del Futurismo

Nella mostra alla Galleria del Senato, Regina aveva dunque esposto le sculture di cui abbiamo parlato, che addirittura – posto che le sue prime opere d'avanguardia sono quelle definibili come

¹⁹¹ PAOLO CAMPIGLIO, *Aerosensibilità femminile in Lomellina: Regina e Barbara*, PAOLO CAMPIGLIO, RACHELE FERRARIO, a cura di, *Futurismo e modernità. Artisti e collezionisti in Lomellina*, catalogo della mostra Vigevano, Castello, 27 settembre - 14 dicembre 2008, Milano, Skira, 2008, pp. 12-19: 14. Un collegamento tra le opere reginiane e i manichini di Nizzoli – tanto più significativo perché coevo – era inoltre già stato proposto da "Chiara" su «Eva» nel 1934 (CHIARA [ROSA MENNI GIOLLI], *Metalli ritagliati*, in «Eva», 15 settembre 1934).

¹⁹² Nel sopracitato testo, Campiglio ipotizza una possibile influenza su Regina da parte della «maquette della Fontana, monumento a Giuseppe Grandi (1931) ideata dallo stesso Fontana con il cugino architetto, esposta al Castello Sforzesco insieme ad altri bozzetti alla fine del 1931, quell'alto cono dato da un semplice foglio di alluminio arrotolato, pubblicato da Persico nel 1932 proprio su "La Casa Bella"; tuttavia, proprio le date proposte dallo stesso Campiglio mi paiono escludere questa possibilità, poiché decisamente successive a quelle della personale reginiana: dunque, pur senza volersi spingere ad ipotizzare un'influenza in senso contrario, certamente l'esempio della citata *maquette* non poté essere determinante nel guidare Regina verso la scelta della lamiera metallica. Ciò non significa, tuttavia, come si vedrà tra poco, che più in generale l'opera di Fontana non abbia agito su Regina.

"primitiviste" – si possono riferire già ad una sorta di seconda fase del suo avanguardismo, caratterizzata in particolare dall'utilizzo – sia pur non esclusivo – di materiali innovativi come alluminio, latta e persino celluloide. Siamo nel marzo del 1931, e Regina non ha ancora aderito ufficialmente al Futurismo; lo farà solamente nel 1933, secondo dinamiche di progressivo avvicinamento che non è semplice ricostruire (ma sulle quali pure – in apertura del prossimo capitolo – ci soffermeremo cercando di proporre alcune ipotesi, caratterizzate da differenti gradi di credibilità). Comunque sia, in quei due anni Regina realizza sicuramente anche diverse altre opere, anche se non è semplicissimo stabilire con precisione quante e quali: per chiarire tale questione, si cercherà dunque di individuare almeno alcuni punti fermi, ovvero alcuni lavori sicuramente databili al biennio 1931-1932, sulla base sia della comparsa delle opere nella bibliografia, sia della presenza di studi preparatori nei taccuini, sia infine di alcune considerazioni stilistiche che si possono avanzare anche in rapporto ad altre importanti letture di Regina.

Cerchiamo, innanzitutto, di proporre un primo elenco di opere reginiane già note che sono state realizzate – con ogni probabilità – nei primi anni Trenta, ma che non sono state esposte alla Galleria del Senato (a quanto ne sappiamo, o perché non ancora realizzate, o perché per qualche ragione non selezionate per l'esposizione). Tornando per un attimo al citato elenco autografo con la datazione delle opere, possiamo ora proporre diverse considerazioni. Purtroppo non sappiamo quando questo elenco sia stato redatto: sicuramente dopo il 1937, poiché l'ultima data riportata è appunto «37», ma null'altro ci fornisce informazioni (si tratta di un foglio singolo, ritrovato non tra i taccuini ma tra i "documenti" dell'Archivio Fermani). Si può tuttavia affiancare ad esso un foglio molto simile (fig. 270) per impostazione anche grafica, che invece è databile – sempre in virtù della data apposta in corrispondenza dell'opera più tarda – almeno al 1970, e che anzi è sicuramente da considerare una sorta di documento preparatorio in funzione della monografia scheiwilleriana che sarà pubblicata da lì a qualche mese. Di conseguenza, sebbene non sia certo che i due fogli siano effettivamente collegati, si può comunque ragionevolmente ipotizzare che lo siano, il che significherebbe che tutte queste date sono state apposte da Regina a circa quarant'anni di distanza dalla realizzazione delle sculture che ci interessano (e che quindi – in linea di principio – tali datazioni non possono essere considerate come indicazioni del tutto attendibili). Eppure, a mio parere, sebbene ovviamente non sia prudente prenderli per oro colato, questi due elenchi vanno tenuti in discreta considerazione, poiché diversi indizi mi fanno pensare che siano piuttosto fedeli. Un esempio su tutti: nel primo dei due fogli, che è quello in cui compare il maggior numero di opere degli anni Trenta, Regina mi sembra ricordare con grande precisione quali opere erano state esposte al-

la Galleria del Senato, poiché guarda caso le sole accanto ai cui titoli è stata indicata la data «30», o al massimo «30-31», sono proprio le sole che certamente erano state presentate in quella mostra (e sono quelle che abbiamo citato parlando de *Il pittore*); viceversa, sculture che pure devono essere cronologicamente prossime, ma che alla mostra non erano state esposte, sono datate «32» (*Riposo*) o «32-33» («Michele» – ovvero il *Ritratto del nipote* – e la *Fanciulla con le trecce*, nonché un «autoritratto» sul quale però non ci è attualmente dato sapere nulla¹⁹³). E anche se si guarda alle opere della seconda metà del decennio, la compatibilità delle date segnalate con la cronologia delle Biennali e Quadriennali a cui sono state presentate è impeccabile. Insomma, a mio parere è probabile che questi due elenchi siano sufficientemente precisi.

Se poniamo come corrette tali datazioni, le opere quasi sicuramente collocabili al biennio 1931-1932 sono dunque *Riposo* (fig. 271), il *Ritratto del nipote* (fig. 272) e la *Fanciulla con le trecce* (fig. 273). La prima, che come abbiamo visto più volte è nota anche con il titolo di *Sofà* (anche se per la verità, come notava Elena Pontiggia, si dovrebbe più propriamente parlare di due opere leggermente differenti tra loro), è pubblicata da Persico su «La Casa Bella» nel febbraio del 1932, entro il quale dunque deve essere datata. Il *Ritratto del Nipote*, invece, è pubblicato su «Lidel» nel gennaio 1933, e dunque anch'esso deve essere stato realizzato nel biennio in questione. La *Fanciulla con le trecce*, infine, almeno a quanto ne sappiamo non viene né esposta né pubblicata negli anni Trenta, per cui la segnalazione di Regina non può essere confermata documenti alla mano; va detto però che nell'elenco autografo l'artista ha apposto la data 1932, che appare assolutamente accettabile. Oltre a queste tre opere, inoltre, le sculture sicuramente databili ai primi anni Trenta di cui attualmente siamo a conoscenza sono le *Betulle* (fig. 274) e il non meglio precisato *Ritratto del Museo Regina di Mede Lomellina* (quest'ultimo datato 1931 sul fronte) (fig. 275); accanto ad esse, infine, in bibliografia ne compaiono altre datate dubitativamente al 1930, ma che a mio parere – a parte la piccola *Nave* (fig. 276) conservata a Mede – sono più probabilmente da datare a diversi anni più avanti (su di esse si tornerà dunque nel prossimo capitolo). Un discorso a parte, invece, bisogna probabilmente farlo per il cosiddetto *Ritratto di ragazza* (fig. 435) conservato sempre a

¹⁹³ Mede, Museo Regina. Nell'elenco delle opere allegato al «Verbale di Deliberazione del Consiglio Comunale» con cui il Comune di Mede accetta il lascito di Bracchi (datato 22 febbraio 1990, ovvero a quasi dodici anni di distanza dalla morte del pittore!) viene definito «Autoritratto» il non meglio precisato *Ritratto* pubblicato dalla Zelaschi nel 2010 (le dimensioni identiche consentono un sicuro riconoscimento). Tuttavia, l'elenco in questione è piuttosto impreciso, e non va dunque considerato un documento particolarmente attendibile: basti pensare, ad esempio, che i rilievi metallici che si esamineranno in questo paragrafo vengono definiti «quadri in alluminio», e che addirittura la più piccola delle tre *Navi* di proprietà del Museo – cui si accennerà – viene scambiata per un «Aratro». Ringrazio Claudio Leva, Responsabile dell'Ufficio Musei, per avermi messo a disposizione il documento.

Mede, poiché nonostante l'evidente similarità con alcuni dei pezzi citati, per quanto riguarda tale lavoro propenderei – per ragioni che si esamineranno nel prossimo capitolo – per una datazione più tarda.

Qual è, oltre al materiale (lamiera di vari metalli), l'unica caratteristica comune tra tutte queste opere? Se si eccettua il solo *Sofà*, che d'altra parte è un'opera cronologicamente davvero molto vicina alla mostra milanese, tutte le altre opere non sono lavori a tutto tondo ma rilievi. Rispetto alle opere presentate alla Galleria del Senato, sembrerebbe dunque di poter cogliere una sorta di inversione di tendenza, poiché tra le opere in metallo esposte e a noi note, solo le *Bagnanti* possono apparire come lavori vagamente bidimensionali (ma si tratta, appunto, di apparenza, poiché in realtà esse hanno piuttosto la forma del "teatrino", ovvero dello spazio addirittura praticabile), e anche tra quelle di cui non conosciamo l'aspetto è plausibile che il tutto tondo fosse prevalente: del *Pittore* si è già detto, e a giudicare dai disegni della *Colomba* – che è vista da molti punti di vista differenti – sembrerebbe che essa potesse svilupparsi liberamente nello spazio; più difficile avanzare ipotesi per il *Pavone*, per *Danza* e per *Uccello*, mentre con ogni probabilità doveva essere tridimensionale anche la non metallica, ma altrettanto innovativa, *Bambina* in celluloido. Come si può spiegare, dunque, nella produzione reginiana, tale cambio di rotta da tridimensionale a bidimensionale? Una risposta sola forse non c'è, ma credo che possano aver agito fortemente almeno due stimoli, due fulgidi esempi di azzeramento delle differenze tra pittura e scultura.

Il primo di essi, geograficamente più vicino, è quello di Lucio Fontana. Già nel 1930, Fontana aveva realizzato il celeberrimo *Uomo nero*, che era stato esposto alla collettiva *Opere e studi di artisti lombardi*¹⁹⁴ allestita presso la Galleria del Milione: si trattava di un lavoro in gesso raffigurante un uomo seduto, ricoperto di catrame e davvero distantissimo sia dalla dominante estetica del «ritorno

¹⁹⁴ *Opere e studi di artisti lombardi*, Milano, Galleria del Milione, 22-29 novembre 1930. Come segnala Elena Pontiggia, nel primo numero del Bollettino del Milione (che uscì a distanza di quasi due anni, nel settembre 1932 e fu redatto da Gege Bottinelli e Gino Ghiringhelli), la collettiva compare invece con il titolo *Studi di artisti lombardi noti e giovanissimi*, probabilmente perché «la memoria aveva selezionato il dato più significativo di quella mostra: si era trattato di una mostra di giovani, cosa allora assolutamente insolita» (ELENA PONTIGGIA, *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)*, in ELENA PONTIGGIA, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, catalogo della mostra Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno - 13 settembre 1998, Milano, Electa, 1998, pp. 13-39: 26 e 38, nota 47). La rassegna viene segnalata con il titolo comparso sul Bollettino del Milione anche in RENATA CASARIN, *Biografia*, in FILIPPO TREVISANI, a cura di, *Lucio Fontana. Scultore*, catalogo della mostra Mantova, Castello di San Giorgio, 6 settembre 2007 - 6 gennaio 2008, Milano, Electa, 2007, pp. 206-227: 210. Cfr. anche ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, catalogo della mostra Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988 (poi Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 6-31 agosto 1988), Milano, Electa, 1988, pp. 104-105: 104.

all'ordine», sia – soprattutto, per quanto ci riguarda – dalla massiccia scultura novecentista, che qui veniva contestata attraverso una sostanziale bidimensionalizzazione. Poi, nel febbraio del 1931, su invito di Persico (con il quale tra l'altro anche Regina – come abbiamo visto – doveva essere in contatto già dal febbraio 1930, ovvero da quando il critico aveva presentato la mostra di Bracchi alla Galleria Bardi)¹⁹⁵, Fontana espone nuovamente alla Galleria del Milione, presentando una produzione piuttosto disomogenea, in cui «bronzetti improntati ad un solido plasticismo» si alternavano ad «alcune fragili tavole in gesso, precocemente astratte, corredate da numerose terrecotte colorate»¹⁹⁶. Infine, nel dicembre dello stesso anno¹⁹⁷ – anche se a quel punto Persico non era più direttore della galleria, poiché si era dimesso proprio dopo la mostra di febbraio – Fontana allestisce al Milione una nuova personale, in cui invece «sembra puntare tutto sull'annullamento dei confini tra pittura e scultura»¹⁹⁸, allineando nelle sale solo tavolette graffite, e talora dipinte, realizzate in gesso e in cemento pigmentato. Regina ha certamente visto queste mostre, se non altro perché a questa data il rapporto con Persico deve essere stato piuttosto stretto, e deve aver visto in Fontana uno scultore che – sia pur in modi completamente diversi dai suoi¹⁹⁹ – condivideva con lei l'intenzione di reagire all'impostazione tradizionale della scultura; e nello specifico, lo faceva lavorando sul rilievo bidimensionale colorato, anche se è probabile che Regina – viste le sue predilezioni per materiali aerei – nutrisse qualche perplessità circa la pesantezza del gesso (da cui anzi lei stessa si era già allontanata) e del cemento.

C'è però anche un altro riferimento, in questo caso meno diretto (perché geograficamente più lontano) ma certamente documentato e a mio avviso preponderante (perché rispetto all'esempio fon-

¹⁹⁵ Secondo Paolo Campiglio, anzi, «Fontana era ormai uno degli artisti della cerchia di Persico». E in effetti, la mostra in oggetto affiancava alle opere di Fontana i dipinti di Adriano Di Spilimbergo, «chiarista» che con Persico aveva un rapporto molto stretto; cfr. ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, catalogo della mostra Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988 (poi Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 6-31 agosto 1988), Milano, Electa, 1988, pp. 104-105: 104.

¹⁹⁶ PAOLO CAMPIGLIO, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1995, p. 38.

¹⁹⁷ Cfr. anche ELENA PONTIGGIA, a cura di, *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, catalogo della mostra Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988 (poi Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 6-31 agosto 1988), Milano, Electa, 1988, pp. 104-105: 104.

¹⁹⁸ ISABELLA AMADUZZI, *Io sono uno scultore. Lucio Fontana nella Milano degli anni Trenta*, Milano, Guerini, 1999, p. 62; cfr. anche PAOLO CAMPIGLIO, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1995, p. 38.

¹⁹⁹ Come è noto, rientra in qualche modo nel progetto fontaniano di demassificazione della scultura anche la scelta del colore oro, che con la sua accentuata lucentezza intende alleggerire il chiaroscuro e dunque la "pesantezza visiva" delle opere.

taniano c'è una similarità anche materica). Decisiva, infatti, deve essere stata anche e soprattutto la stima che Regina nutriva nei confronti di Archipenko, che guarda caso è l'unico scultore – a parte Michelangelo – di cui nella sua biblioteca personale erano presenti due diverse monografie: la prima, in lingua francese (fig. 277), edita nel 1923 dalle Edizioni di Valori Plastici (peraltro nella stessa collana di cui faceva parte la monografia su Zadkine, nonché a firma dello stesso autore Maurice Raynal)²⁰⁰, e la seconda pubblicata nello stesso anno in Germania – in lingua tedesca – a firma di Erich Wiese²⁰¹ (fig. 278). Cerchiamo dunque di verificare che cosa l'artista pavese potesse aver trovato nei due volumi, sia in termini strettamente iconografici, sia a livello di elaborazione e riflessione teorica sulla scultura.

A premessa di ogni considerazione, va detto innanzitutto che Regina poteva aver visto le opere di Archipenko già nella Biennale di Venezia del 1920²⁰², in cui lo scultore ucraino – invitato da Vittorio Pica, alla sua prima esperienza da Segretario Generale dell'ente – aveva allestito una personale di "sculture-pitture" molto controversa²⁰³ (non solo vi erano stati dubbi sull'opportunità di ammettere le

²⁰⁰ MAURICE RAYNAL, *Archipenko*, Roma, Edizioni di Valori Plastici, 1923.

²⁰¹ ERICH WIESE, *Alexander Archipenko*, Lipsia, Klinkhardt, 1923. Tale volume non è da confondere con quello edito da «Der Sturm» tra gli *Sturm Bilderbücher* appena tre anni prima (*Alexander Archipenko*, Berlino, Der Sturm, 1920; esso è tra l'altro segnalato in bibliografia nel testo di Wiese).

²⁰² Un ottimo resoconto complessivo della mostra è in FLAVIO FERGONZI, *La scultura alla Biennale di Venezia (1895-1948)*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra Venezia, Palazzo Ducale - Ca' Pesaro, 1995, Milano, Fabbri, 1995, pp. 103-110: 108-109.

²⁰³ *Mostra individuale di Alexandre Archipenko*, in *XII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra Venezia, 1920, Roma, Bestetti & Tumminelli, 1920, pp. 142-143. In quell'occasione, Archipenko espone ben ottantasei lavori tra sculture-pitture e disegni: «SCULTURE-PITTURE. 1 *Due donne* (scultura-pittura in legno e metallo). 2 *Signora alla "toilette"* (scultura-pittura in legno e metallo). 3 *Bagnante* (scultura-pittura). 4 *Donna allo specchio* (scultura-pittura). 5 *Donna seduta* (scultura-pittura). 6 *Donna in piedi* (scultura-pittura). 7 *Testa di donna* (scultura-pittura). 8 *Figura* (scultura-pittura). 9 *Donna seduta sulla poltrona* (scultura-pittura). 10 *Natura morta* (scultura-pittura). 11 *Natura morta* (scultura-pittura). 12 *Ritratto* (scultura-pittura). 13 *Bagnante* (scultura-pittura). 14 *Donna allo specchio* (scultura-pittura). 15 *Donna* (scultura-pittura in metallo). 16 *Donna - Interno* (pittura). 17 *Donna coricata* (scultura in gesso). 18 *Donna seduta* (scultura in gesso). 19 *Frammento* (scultura in gesso). 20 *Bagnante* (scultura in gesso). 21 *Donna che si pettina* (terracotta). 22 *Donna in piedi* (terracotta). 23 *Statuetta* (terracotta). 24 *Statuetta* (terracotta). 25 *Donna con ventaglio* (terracotta). 26 *Torso d'uomo* (bronzo). 27 *Torso di donna* (bronzo). 28 *Donna curvata* (bronzo). 29 *Donna con ombrello* (bronzo). 30 *Donna - Vaso* (bronzo). 31 *Donna - Vaso* (bronzo). 32 *Torso d'uomo* (gesso). 33 *Torso nero* (gesso). 34 *Gondoliere* (gesso). 35 *Accosciato* (legno). 35a *Negra* (cemento). DISEGNI. 36-37 *Donne accosciate*. 38-40 *Figure*. 41-44 *Uomini che camminano*. 45 *Donna seduta e donna che cammina*. 46-53 *Donne sedute*. 53-55 *Donne in piedi*. 56-57 *Gruppi di due figure*. 58 *Giocoliera*. 59 *Donna con specchio*. 60 *Donna seduta e testa*. 61-62 *Nature morte*. 63-83 *Nudi*. 84 *Due donne*. 85 *Donna che cammina*. 86 *L'incognito*».

sue opere in mostra²⁰⁴, ma le recensioni erano state quanto meno tiepide²⁰⁵, quando non del tutto contrarie²⁰⁶, e addirittura il Patriarca di Venezia aveva proibito ai cattolici di visitarla²⁰⁷). Inoltre, già qualche mese prima dell'inaugurazione della Biennale, su «Valori Plastici» era uscito un articolo dedicato ad Archipenko a firma di Waldemar George²⁰⁸. Tuttavia, per tutte le ragioni cronologiche

²⁰⁴ «È stato oggetto di discussione se ammettere o meno l'Archipenko alla XII Esposizione Biennale d'arte per le sue audaci concezioni nella scultura e pittura, ma la sua fama ha avuto ragione di ogni opposizione e ora una intiera sala accoglie le opere sue. Per le ragioni suddette la presenza a Venezia dell'Archipenko è pienamente giustificata» (Lettera della Regia Prefettura di Venezia al Ministero dell'Interno dell'11 maggio 1920, in Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione generale della Pubblica sicurezza, Affari generali e riservati, 1920, cat. A11, b. 9, f. Archipenko Alessandro n 17; citato sul sito del Centro internazionale di ricerca "Russia-Italia" alla url <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=4>).

²⁰⁵ È il caso della recensione di Ardengo Soffici, che «recensendo il padiglione russo alla Biennale definisce lo scultore ucraino un *avanguardista*, le cui opere possono dare emozione, ma non possono essere condivise pienamente» (cfr. ELENA PONTIGGIA, *Alexander Archipenko, il rito e il gioco*, in ALEXANDER ARCHIPENKO, *L'arte e l'universo*, a cura di Elena Pontiggia, Montebelluna, Amadeus, 1988, pp. 7-52: 42).

²⁰⁶ Si veda in particolare FRANCESCO SAPORI, *La XII Mostra d'Arte a Venezia. La scultura straniera*, in «Emporium», luglio-agosto 1920: «Nessuno voglia credere, neanche un momento, che si sia messo qui il nome di Archipenko quasi a dichiararlo anello di congiunzione fra la pittura e la scultura. Questo artista imbarazzato e discontinuo non può legare, ma soltanto rendere più distanti tra loro due diverse forme d'arte. Appena hai girato gli occhi intorno, provi la curiosità di renderti conto delle materie usate dall'Archipenko per suo lavoro. Legno, latta, gesso, bronzo, osso, terracotta, vetro: un po' di tutto, come un caos, dove ogni cosa può essere un promettente enigma, oppure un avanzo putrefatto. Superfici ruvide sulle quali è passata la sega del falegname o la mano dell'imbianchino, cilindri, sfere spezzate, imbuti, anelli, bitorzolo, coni, palle, sovrapposizioni arbitrarie di volumi a spicchi e spacchi, fondi crudi di colore, e insopportabili rappezzature: c'è tutto, e niente a un tempo. Dalle pitture-sculture passi a guardare i disegni; e ti riprende non so che speranza d'aver trovato la chiave del mistero, o almeno la riprova di codesto difficile teorema. Concludi che Alexandre Archipenko sa disegnare il corpo della donna. Senti in quei pezzi di carta sotto vetro una lieta ampiezza di curve, una personalità barbarica addomesticatasi a Parigi. Ma, se interroghi l'artista al riguardo, egli sorride del suo freddo sorriso, con l'aria di dirti: 'Allora andavo a scuola; ma poi me ne sono vergognato'. Ritornare ai suoi organismi frammentari e discontinui, costa dunque non poca fatica. Le sue emozioni sono fredde e sconolate; la repulsione per tutto ciò che hanno fatto gli altri è in lui aberrante, poiché egli tenta invano di legittimare col ragionamento quanto gli è fallito nell'ispirazione [...]. Non so quale critico ha stampato che la pittura-scultura di questo russo delira verso l'immaterialità e l'infinito. Direi piuttosto che essa brancola verso la dissoluzione ed il nulla».

²⁰⁷ ELDA FEZZI, *Biografia*, in *Aleksandr Archipenko*, Milano, Fabbri, 1966, s.p. Cfr. anche MATTEO BERTELÉ, *La Russia all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914). Per una storia della ricezione dell'arte russa in Italia*, tesi di dottorato di ricerca, Università Ca' Foscari Venezia, ciclo XXIII (2010), p. 216.

²⁰⁸ WALDEMAR GEORGE, *Archipenko*, in «Valori Plastici», marzo-aprile 1920. Nell'articolo, George «proietta il lavoro plastico di Archipenko in una dimensione estranea a ogni realtà fisica e concreta. Dal momento che scultura non vuol dire riproduzione della "vita reale", suo compito sarà trovare entro la vita reale degli "equivalenti plastici" che aiutino a definire "l'embrione dell'aspetto o piuttosto della armatura interna degli esseri e delle cose"» (PAOLO FOSSATI, *Valori Plastici 1918-*

che si sono viste nei paragrafi precedenti, ritengo molto improbabile che già a quella data Regina abbia potuto considerare Archipenko un possibile punto di riferimento. Semmai – e questo è molto più interessante – proprio nel fatidico 1931 si era tenuta a Milano, presso la Casa d'Artisti, una mostra della collezione di Vittorio Pica²⁰⁹ in cui comparivano anche opere di Archipenko²¹⁰: è possibile che Regina abbia visto queste opere e ne sia rimasta colpita (anche se si trattava di semplici disegni figurativi), al punto da aver poi cercato dei volumi monografici che le consentissero di approfondire la conoscenza dell'opera archipenkiana²¹¹.

Guardiamo dunque, innanzitutto, le opere pubblicate sui due volumi, che per Regina – che lei abbia visto o meno la mostra alla Casa d'Artisti – dovettero sicuramente costituire uno stimolo di straordinaria importanza. Nella monografia curata da Raynal, accanto ad un certo numero di sculture ancora tradizionali tanto nella volumetria quanto nei materiali, e accanto ad una sola opera laminare propriamente tridimensionale (il *Soldat qui marche*), compaiono diverse "sculture-pitture", come le chiama l'artista: si vedano *La femme*, *La femme dans un fauteur*, *La femme devant le miroir* e la *Bagneuse*, realizzate in legno e metallo, nonché, sebbene realizzate esclusivamente in legno, anche *Accroupie* e *La dame et la table* (figg. 279-285). Simili indicazioni iconografiche Regina poteva ricavarle anche dalle opere riprodotte sul volume di Wiese: poteva apprezzare la «scultura-pittura in diversi metalli» della *Figura femminile*, ma anche le altre sculture-pitture della *Natura*

22, Torino, Einaudi, 1981, p. 175; cfr. anche ELENA PONTIGGIA, *Alexander Archipenko, il rito e il gioco*, in ALEXANDER ARCHIPENKO, *L'arte e l'universo*, a cura di Elena Pontiggia, Montebelluna, Amadeus, 1988, pp. 7-52: 40-41).

²⁰⁹ RAFFAELE CALZINI, a cura di, *Collezione Vittorio Pica*, catalogo della mostra Milano, Casa d'Artisti, 4-16 marzo 1931, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1931. Peraltro, «l'impegno di Pica per la divulgazione dell'arte straniera in Italia è attestato dal grande contributo di artisti internazionali alla mostra organizzata in suo onore presso la Galleria Scopinich di Milano nel 1928, nell'anno del suo abbandono dell'Esposizione veneziana. Fra i membri del comitato d'onore compaiono i seguenti artisti russi: Boris Grigor'ev, Petr Končalovskij, Archipov, Bezrodnyj, Grabar', Maljavin, Rerich e Sud'binin»; MATTEO BERTELÉ, *La Russia all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914). Per una storia della ricezione dell'arte russa in Italia*, tesi di dottorato di ricerca, Università Ca' Foscari Venezia, ciclo XXIII (2010), p. 216. A proposito della mostra alla Scopinich si veda ALBERTO MARTINI, a cura di, *Raccolta internazionale d'arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, catalogo della mostra Milano, Galleria Scopinich, 1928, Milano, Galleria Scopinich, 1928.

²¹⁰ Nell'occasione, di Archipenko sono presenti due disegni a matita ritraenti altrettanti *Nudi di donna* (forse da identificare con due dei disegni di *Nudi* esposti alla Biennale del 1920); cfr. RAFFAELE CALZINI, a cura di, *Collezione Vittorio Pica*, catalogo della mostra Milano, Casa d'Artisti, 4-16 marzo 1931, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1931, s.p.

²¹¹ Sappiamo, peraltro, che in questi anni Regina frequentava le mostre di vendita: nella sua biblioteca conservata a Tirano si trovano ad esempio due cataloghi di questo tipo (*La collezione G. Gussoni*, Milano, Galleria Milano, 1932; *R.G.E.*, Milano, Galleria Milano, 1929).

morta, del *Ritratto della signora Archipenko* e di un'altra versione della *Donna davanti allo specchio* (figg. 286-289).

Inoltre, questi due volumi Regina doveva averli letti con attenzione (anche stavolta, sicuramente quello in francese, e forse anche quello in tedesco), e sono in effetti molti i brani di cui potrebbe aver fatto tesoro a livello della propria personale riflessione teorica, ancor prima che nella sua concreta prassi di lavoro e creazione (che pure, direi, ne deve certamente essere stata influenzata). Ad esempio Raynal, nella sua monografia, pur dimostrando di avere anche qualche dubbio sulla scultura di Archipenko (che non ritiene capace di rinnovare completamente la scultura se non in un nuovo modo di intendere il mestiere e soprattutto nei materiali) si concentra con attenzione sulla scultura-pittura archipenkiana in bassorilievo²¹²:

Par contre les efforts des sculpteurs contemporains ont été couronnés de succès en ce qui concerne le renouvellement de la technique du métier. Et Archipenko compte parmi ceux qui l'ont le plus considérablement développée.

Tout d'abord Archipenko semble avoir entrevu cette difficulté insurmontable, provisoirement au moins, pour la sculpture, de créer une esthétique qui lui soit propre, en consacrant ses efforts au perfectionnement pratique des conceptions de la statuaire traditionnelle.

[...]

Les tentatives les plus personnelles de Archipenko datent en 1914, époque à laquelle il exposa cette «Femme au miroir» dont l'audace de réalisation plastique déclencha un beau tumulte parmi la presse artistique qui en rendit compte. Toujours suivant l'esthétique traditionnelle, le titre de l'œuvre en faisait foi, Archipenko apportait à sa statue la collaboration de matières peu usitées, telle que le bois, le métal, le verre, le carton etc. Il s'agissait d'une recherche de matières propres à permettre à la lumière de livrer des secrets nouveaux, cependant qu'au point de vue plastique Archipenko sacrifiait la réalité objective de son sujet aux exigences de formes qu'il inventait et qui dans sa conception n'avaient pour but que de seconder les matières employées dans le jeu de lumière qu'il en attendait.

Cette œuvre importante dans l'effort d'Archipenko fut le point de départ des tentatives qui suivirent pour aboutir à cet essai de sculpto-peinture par quoi la sculpture s'avoua définitivement insuffisante à secouer le joug de l'esthétique picturale du Cubisme. Ce n'est guère en effet que dans le bas-relief que le sculpteur peut donner le plus logiquement l'illusion d'une libération complète de l'ancienne esthétique; l'emploi des deux dimensions facilitant l'invention de moyens particulièrement ingénieux. Mais nous ne pouvons pas ne pas reconnaître que l'équivoque que suggère le bas-relief décèle bien clairement combien il n'est qu'un compro-

²¹² MAURICE RAYNAL, *Archipenko*, Roma, Edizioni di Valori Plastici, 1922, pp. 7-10.

mis de l'ordre du camaïeu; mieux encore qu'un «truc» en quoi l'habileté de la technique peut illusionner, mais qui plus que jamais laisse entièrement à résoudre le problème de l'esthétique sculpturale.

La ronde-bosse est trompeuse, trompeuse comme la nature; est c'est pourquoi le sculpteur qui tend à renouveler son art flirte avec ce bas-relief contre quoi viennent à s'échouer les difficultés d'un art un peu décevant lorsqu'on le considère dans son essence et sa raison propres. Evidemment la lumière ne vient que d'un côté; et à moins d'inventer des statues tournantes le bas relief reste peut-être la manifestation la plus logique de la sculpture. Mais elle est aussi la plus facile car elle permet avec de faciles escamotages de difficultés comme la mise en valeur de toute arbitraire des inventions qu'on a trouvées. Notez que ceci serait très légitime, n'était cette habitude irréfragable que nous avons prise d'exiger de la statuaire le culte de trois dimensions.

Parole molto significative. Cui si possono aggiungere i non meno interessanti «pensieri sull'arte» formulati dallo stesso Archipenko e riportati nel volume in lingua tedesca – all'interno della presentazione di Wiese – dopo essere stati tradotti dal francese in tedesco²¹³:

Nell'arte dello scultore non è mai esistito un tempo così povero come oggi. Non conosco nessuno scultore vivente che abbia portato nuove idee nella scultura. [...]

Quando nel 1912 per la prima volta utilizzai nella scultura diversi materiali, accadde che certe forme plastiche, che premevano nelle mie idee per realizzarsi, con i materiali finora utilizzati non potevano essere realizzate. E in maniera molto naturale sentii il bisogno di trovare una nuova tecnica per questi nuovi materiali. Facendo riferimento alla mia esperienza posso dire, che era un nuovo stile che promuoveva nuovi materiali, non il contrario, che i materiali promuovano lo stile. La loro manipolazione è il risultato, non lo scopo.

L'arte moderna non è la combinazione di alcune forme colorate, ma una realizzazione delle forze dello spirito e dell'immaginazione trasformate in stile. Quali siano i materiali utilizzati è di per sé indifferente. Presupposto è che ai materiali corrisponda lo stile.

[...]

La mia pittura-scultura non è nulla di nuovo sostanzialmente, l'ho appresa dagli Egizi. Solo la novità dell'idea della forma mi appartiene. È semplicemente l'osservazione di tutto ciò che mi circonda che mi ha fatto arrivare alla pittura-scultura. E vedo che nell'universo non c'è un oggetto che non rappresenti un'unione di forma e colore. La pittura-scultura è per me la più grande varietà dell'arte plastica.

²¹³ ERICH WIESE, *Alexander Archipenko*, Lipsia, Klinkhardt, 1923, pp. 5-6 (ringrazio Daniela Moscatelli per la traduzione).

Che cosa Regina possa aver mutuato da Archipenko mi pare piuttosto chiaro: non solo l'idea di un utilizzo spregiudicato dei materiali (e in particolare delle lamine di metallo, che la scultrice aveva in realtà già utilizzato per le opere della mostra milanese ma che ora vengono però abbinata al legno), ma anche il fascino di un utilizzo del bassorilievo – o meglio della più innovativa formula della "scultura-pittura" – che fosse volutamente polemico e contestatario nei confronti del tradizionale modo di intendere la scultura, che ancora si poteva in ultima analisi riscontrare anche nell'opera di un artista pure assolutamente moderno qual era Zadkine. E in effetti, se guardiamo alle ultime opere reginiane che abbiamo citato, l'influenza archipenkiana emerge piuttosto chiaramente: anche solo restando alla dimensione strettamente tecnica, si può ad esempio notare come la *Fanciulla con le trecce*, il *Ritratto* e il *Ritratto del nipote* proponano tutte un accostamento di lamina metallica e legno (quest'ultimo quale base), e le ultime due – in particolare – anche la presenza del colore, con il fondo nero del legno che emerge quale contrappunto alla superficie riflettente dell'alluminio. Si tratta, insomma, di vere e proprie "sculture-pitture" che non solo tradiscono chiaramente la suggestione esercitata sulla scultrice dalle opere archipenkiane che ha potuto vedere, ma che anche e soprattutto dimostrano una comprensione profonda del messaggio appunto polemico di cui l'artista ucraino si faceva interprete nel rifiutare la tridimensionalità dei volumi e la pesantezza delle masse²¹⁴.

Anche in questo caso, non sono moltissimi i disegni dei taccuini in cui compaiono studi preparatori specifici, o anche solo generici, per le sculture in questione. Per quanto riguarda il *Ritratto del nipote* non ho rinvenuto ad esempio alcun riscontro grafico, mentre al *Ritratto* è riferibile un solo schizzo, molto semplice ma comunque assai facilmente riconoscibile come connesso all'opera (è il disegno 10 del taccuino 1, in cui l'occhio scuro perfettamente tondo e l'acconciatura anch'essa scura ricordano da vicino la scultura finita) (fig. 290). Il caso più interessante è quello della *Fanciulla con le trecce* (fig. 273): il pezzo mostra un solo abbozzo indiscutibilmente collegato all'opera finita (ovvero lo schizzo posto in basso a destra nel foglio 13 del taccuino 80, anche se qualche differenza è evidente) (fig. 291); tuttavia, dal momento che un elemento non trascurabile dell'impressione offerta dall'opera deriva dalla particolarissima inarcatura delle sopracciglia, che sembrano suggerire di-

²¹⁴ Anche il riferimento di Archipenko alla scultura egizia non è senza significato, non solo perché all'interno dei taccuini reginiani vi sono alcuni *d'après* da opere appunto egiziane (è il caso dei disegni 13 e 14 del taccuino 6, così come ancora del disegno 20 del taccuino 49, nonché forse anche dei disegni 12 e 13 del taccuino 39), ma anche perché – come si ricorderà – Bracchi, nel suo articolo del 1971, aveva sostenuto che Regina «fu attratta dall'Arte Greca e successivamente dall'Egiziana che considera superiore a ogni altra». Inoltre, tra le carte di Regina ho rinvenuto anche alcuni fogli manoscritti in cui è trascritto un estratto dell'egiziano *Libro dei Morti* (Milano, Archivio Fermani).

sappunto o particolare attenzione, è forse possibile accostare a quest'opera una serie di disegni (già visti) in cui Regina si autoritrae con una mimica molto simile: si tratta ad esempio dei fogli 12, 13 e 14 del taccuino 21 (databile ai tardi anni Venti per la presenza di schizzi di aironi e canarini che abbiamo già visto) (figg. 81-83)²¹⁵. Non escluderei dunque che tale serie grafica possa essere in un qualche rapporto di connessione con la scultura: peraltro, se così fosse (ovvero se davvero si trattasse di una sorta di autoritratto, in cui però le lunghe trecce depistano circa l'effettiva possibilità di identificazione con Regina), allora troverebbe una sua giustificazione anche quell'enigmatica indicazione «autoritratto 32-33» che abbiamo visto essere stata riportata da Regina nel citato foglietto con le date delle opere.

Rimangono da analizzare, a questo punto, solo alcune altre opere dell'inizio degli anni Trenta, ragionevolmente collocabili prima dell'adesione al Futurismo: innanzitutto il *Riposo/Sofà*, poi *Le betulle* e infine – ma qui la datazione è piuttosto dubbia – la cosiddetta *Nave*, cui aggiungerei in chiusura l'esame di un interessante studio grafico certamente coevo, per un'opera che se fosse stata realizzata sarebbe stata assai simile a tutte queste "sculture-pitture".

Il *Sofà* (fig. 271) ha un corrispettivo puntuale solamente nella puntasecca già pubblicata da Caramel nel 1991²¹⁶, mentre un abbozzo che potrebbe essere riferibile ad esso è il disegno 2 del taccuino 1 (fig. 292); soprattutto, però, a proposito del *Riposo* vale la pena di sottolineare la sua parentela con certe opere matissiane di cui nella biblioteca di Regina si trovava una ricchissima documentazione illustrativa (probabilmente perché all'opera del maestro francese, oltre che la scultrice, doveva essere molto interessato anche e soprattutto Bracchi): a puro titolo di esempio, segnalo cinque illustrazioni della monografia matissiana del 1929 a cura di Florent Fels²¹⁷ (figg. 292-297), o un ritaglio di giornale – purtroppo non identificabile – con la riproduzione fotografica de *L'Orientale*, conservata tra le pagine di un monografia su Raoul Dufy (fig. 298), o ancora un'altra opera riprodotta in una più tarda monografia dedicata a Matisse, stavolta firmata da Raymond Escholier e pubblicata nel 1937²¹⁸ (fig. 299).

L'alluminio de *Le betulle* (fig. 274), invece, trova nei taccuini un certo numero di studi preparatori (nessuno vicinissimo all'aspetto dell'opera conclusa, ma tutti sicuramente riferibili ad essa): oltre al

²¹⁵ Assai simili sono anche i disegni 1, 2, 3, 4, 5 e 21 del taccuino 86, che però è certamente più tardo (poiché al suo interno si può leggere l'annotazione «21 giugno 36») e non può essere dunque connesso al *Ritratto* medese.

²¹⁶ LUCIANO CAMEL, a cura di, *Regina*, catalogo della mostra Sartirana Lomellina, Castello, primavera-estate 1991, p. 15.

²¹⁷ FLORENT FELS, *Henri Matisse*, Éditions des chroniques du jour, 1929.

²¹⁸ RAYMOND ESCHOLIER, *Henri Matisse*, Paris, Librairie Floury, 1937.

disegno pubblicato da Campiglio nel 2010²¹⁹, è soprattutto il caso del disegno 40 del taccuino 72 (fig. 300), e in subordine dei disegni 8 e 9 del taccuino 67 (figg. 301-302) e del disegno 30 del taccuino 80 (fig. 303).

Per quanto concerne la *Nave* (fig. 276), invece, si deve fare un discorso diverso. Purtroppo per quest'opera, nel corso degli anni Trenta, manca ogni riscontro fotografico o bibliografico, né essa è mai citata tra le carte di Regina; inoltre, nei taccuini non ci sono disegni ad essa collegabili. Detto questo, però, anche se quello navale è un soggetto su cui l'artista lavorerà prevalentemente negli anni seguenti (come vedremo), per ragioni soprattutto tecniche la *Nave* sembrerebbe poter essere datata con le primissime opere in alluminio: e questo perché l'intaglio appare estremamente grossolano, quasi che Regina non avesse ancora trovato gli strumenti adatti per lavorare adeguatamente questo suo nuovo materiale.

Infine, vorrei citare un disegno che appare come lo studio preparatorio di un'opera analoga a queste ultime, di cui però non abbiamo alcuna notizia (mai realizzata o perduta?). Tale abbozzo, che si trova sul foglio 7 del taccuino 19 (fig. 304), propone innanzitutto un disegno sufficientemente dettagliato (in cui compaiono due figure e una betulla), e poi alcune annotazioni interessanti: sopra il disegno si legge «mezza macchia rilievo piatto», mentre sul lato sinistro «due lastre piatte che fanno mezza macchia, degli scuri di fondo a traforo (ben disegnati)». Evidentemente, si sarebbe trattato di un'opera ideata e realizzata secondo la logica di tutte queste "sculture-pitture" reginiane, anche se probabilmente – per ragioni che si vedranno – il taccuino è da datare più tardi, alla seconda metà del 1933.

²¹⁹ PAOLO CAMPIGLIO, a cura di, *Regina. Futurismo, arte concreta e oltre*, catalogo della mostra Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 18 gennaio - 9 aprile 2010, Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, 2010, p. 36.