

**ROBERTO MARCELLO BALDESSARI**  
**"IRAS"**

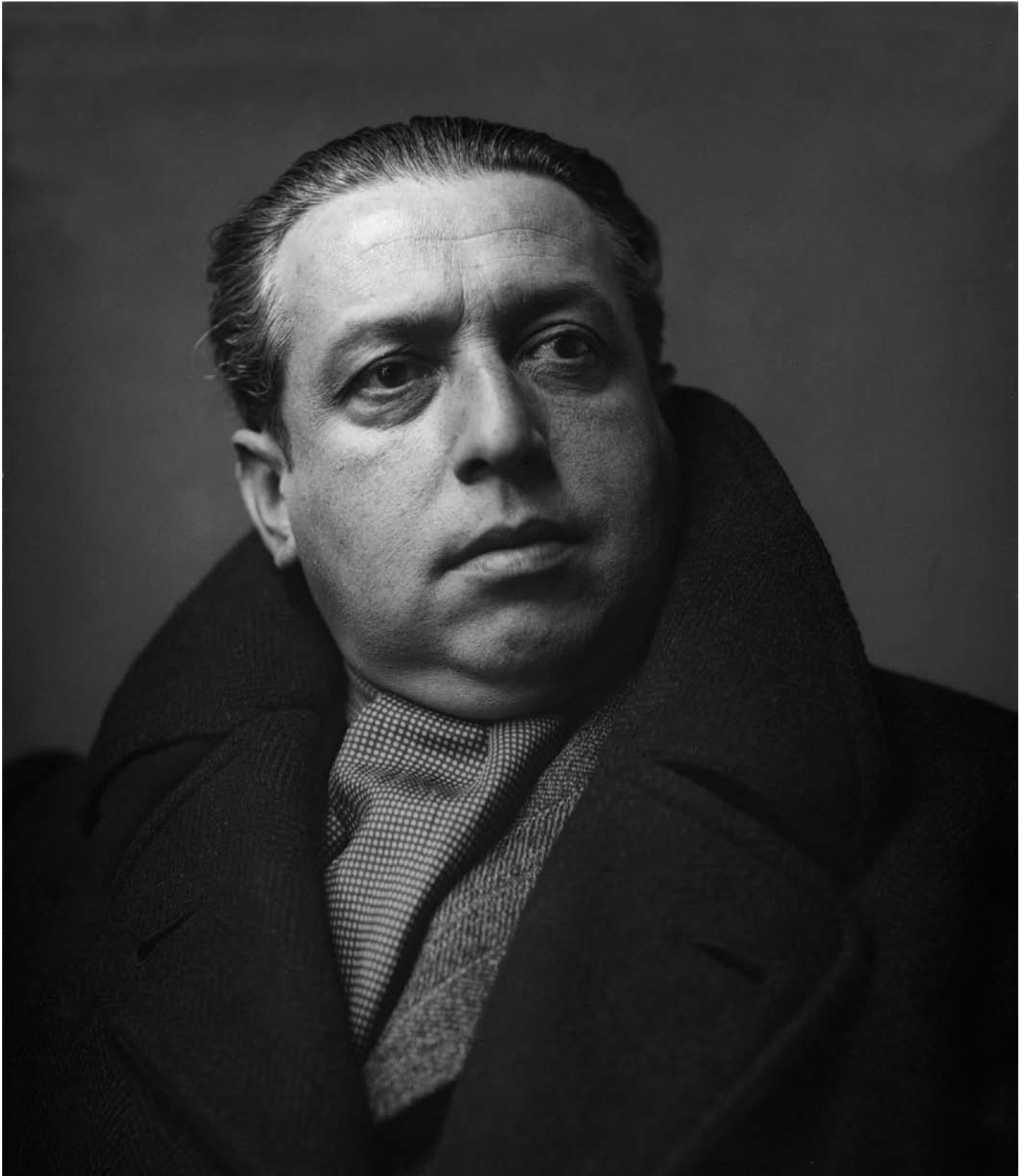
Opere 1915 - 1934

Galleria d'Arte Frediano Farsetti

Cortina d'Ampezzo - Corso Italia, 27  
27 dicembre 2008 - 7 gennaio 2009

Farsettiarte

Milano - Portichetto di via Manzoni  
15 gennaio - 14 febbraio 2009



*Baldessari nel suo studio di Milano, 1934*

# R.M. BALDESSARI

Quaranta opere dal 1915 al 1934

a cura di  
Maurizio Scudiero

Farsettiarte



## POLIFONIA NELL'OPERA FUTURISTA DI ROBERTO MARCELLO BALDESSARI

Maurizio Scudiero

### PREMESSA



Baldessari a Venezia, 1910

In diretta successione alla mostra dedicata a Fortunato Depero, la Galleria d'Arte Frediano Farsetti prosegue nella sua attività di "avvicinamento" al centenario del Futurismo con un'altra mostra monografica, questa volta dedicata a Roberto Marcello Baldessari, anche conosciuto come "Iras", uno pseudonimo (usando le ultime quattro lettere del cognome lette a ritroso) che si diede all'inizio degli anni Venti per distinguersi dall'altro Baldessari (Luciano), che prima di darsi all'architettura fu, pure lui, giovane futurista e poi acquerellista.

Si tratta di una mostra composita, con opere (per la gran parte inedite) che coprono un po' tutto l'ampio spettro di sperimentazione dell'artista, dai primi saggi di astrazione post-accademica sino alla breve stagione aeropittorica, della quale si conosce ancora poco.

Roberto Marcello Baldessari, dotato di una tecnica strepitosa, sia nei dipinti ad olio (nei quali usava la tecnica delle "velature"), sia nei pastelli che nelle tecniche miste, ma anche solidissimo disegnatore come qui si potrà notare in vari esempi in mostra, fa parte di quella folta pattuglia per lungo tempo definita sbrigativamente "secondo futurismo", un termine introdotto a suo tempo da Enrico Crispolti per dimostrare la vitalità del Futurismo ben oltre la fatidica data del 1916, anno della scomparsa di Boccioni. In realtà, una lettura ideologica viziata, anziché puramente estetica, ha per lungo tempo relegato tutta quest'ampia area operativa che va dalla seconda metà degli anni Dieci sino ad almeno a tutta la prima metà dei Trenta, in una sorta di limbo, un purgatorio di colpe politiche attribuite più dall'ignoranza di documentazioni sommarie che da una reale conoscenza degli eventi. Ciò ha permesso che gran parte dei capolavori del Futurismo se ne andassero all'estero, in sorta di "arte degenerata di casa nostra", nei cui musei, ora, li dobbiamo chiedere, con il cappello in mano, ogni qual volta che dobbiamo dimostrare che pure l'Italia nel corso del XX secolo ha avuto un'avanguardia.

In realtà le avanguardie furono due: da una parte il Futurismo, dall'altra l'ignoranza faziosa della critica del secondo dopoguerra: nessuno seppe fare di meglio.

## 1. CONTESTO NELLA STORIA DEL FUTURISMO. 1909-1915

Il 20 febbraio del 1909, a Parigi, il prestigioso giornale "Le Figaro" dava spazio, in prima pagina, agli enunciati in forma di manifesto, di Filippo Tommaso Marinetti, figlio di un facoltoso avvocato italiano, di vocazione poeta e editore della rivista "Poesia", e sanciva così l'inizio del Futurismo. Si trattava però solo del "lancio internazionale", perché in Italia era già stato pubblicato una decina di volte, a partire dal 5 febbraio, su "La Gazzetta dell'Emilia" a Bologna. Ma perché la formula del manifesto programmatico? Questo fu un mezzo nuovo ed accattivante per far conoscere le idee del Futurismo. Programmatico in quanto in esso si dichiarava "prima" quello che si sarebbe fatto "dopo". Un atteggiamento del tutto innovativo, perché toglieva la "creatività" artistica da quell'aura ancora bohémien dell'artista che coglie la sua "ispirazione" nell'atelier, opponendovi invece un'attitudine del tutto moderna, e cioè quella della "progettualità". Nuovo, ancora, perché, mutuando le prassi della pubblicità, era distribuito capillarmente a tutti, cioè non solo agli addetti d'arte, ma anche per la strada, porta a porta, lanciato dal tram, dal loggione dei teatri, e così via. Marinetti, che era un poeta, uno scrittore, una disciplina elitaria in un'Italia ancora largamente illetterata e contadina, capì subito che se voleva fare presa sulla gente doveva usare i metodi dei "cantastorie", cioè lavorare soprattutto con le immagini, ma con delle immagini del tutto nuove, a forti tinte che, nel bene e nel male, attirassero l'attenzione della gente. Per questo raccolse attorno a sé, a sottoscrivere quel primo manifesto, uno sparuto gruppo di giovani pittori, ancora sconosciuti, e cioè Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini e Luigi Russolo, accompagnati da un artista già più maturo ed esperto che era Giacomo Balla (era stato "maestro" di Boccioni e Severini). Ma, come sempre accade, la teoria era molto più veloce della pratica, e di fatto quando fu pubblicato quel manifesto e pure quello che seguì di lì a poco, dedicato appunto alla "nuova" pittura futurista, una nuova pittura futurista non esisteva ancora. Essi presero perciò a modello le opere dei cubisti, cui aggiunsero i nuovi concetti della velocità e della macchina.

Ben presto si scoprì di come Marinetti avesse visto giusto, sia per l'idea del Futurismo, che in breve divenne popolarissimo in tutta Europa, sia per la scelta di quei giovani artisti, tra i quali emerse prepotentemente la personalità di Boccioni, che si rivelò dotato non solo di tecnica pittorica ma anche di idee e progettualità teorica. Ciò permise a Marinetti di concentrarsi meglio nei settori a lui più "cari", appunto quelli letterari della prosa e della poesia, lanciando un manifesto dietro l'altro ed avviando una nutrita serie di edizioni futuriste, e inoltre occupandosi anche di Teatro, e organizzando le famose "serate futuriste". Queste, per l'epoca furono un evento inimmaginabile: una sorta di guerra tra poesia ed ortaggi. I futuristi, da una parte, sul palco, che tra il serio ed il provocatorio, declamavano i manifesti e le loro liriche, ed il pubblico dall'altra che fischiava, ululava e lanciava ortaggi. Spesso, le serate



*Pagina de «Le Figaro» con la pubblicazione del Manifesto di fondazione del Futurismo, 1909*

proseguivano anche fuori dai teatri, con scazzottate che finivano quasi sempre in cella.

A Boccioni, dunque, rimase "in carico" tutto il settore delle arti visive. Ma se questa, a prima vista, sembrò una scelta felice, appunto nell'ottica della suddivisione dei compiti, alla lunga, per l'immagine del Futurismo risultò in parte anche penalizzante, e questo perché la debordante personalità Boccioniana divenne il punto di riferimento privilegiato nella lettura critica (a posteriori) del Futurismo. Infatti, l'eccessiva attenzione critica su Boccioni, per molti anni non permise di cogliere appieno il ruolo non secondario di Balla, a lungo sottovalutato.

Balla, già dal 1912 e sin dentro il 1914 si stava occupando non di "dinamismo plastico" (cioè di artifici ottico-pittorici applicati ad una base figurativa) quanto piuttosto di "studi cinetici" sul movimento, sul rumore, e persino sui fenomeni astronomici, con il ciclo di Mercurio passa davanti al sole, del 1914. Di lì a poco siamo al ciclo delle pitture interventiste, del 1915, che appunto affiancano le manifestazioni di piazza per l'ingresso dell'Italia in guerra contro l'Austria, e si sostanziano nel rapporto cromatico di forme plastico-dinamiche ispirate al tricolore italiano. E' in questo ciclo, soprattutto, che la riconoscibilità e il riferimento ad oggetti reali, è del tutto assente, sostituito, piuttosto, da pure forme mentali, da astrazioni analogiche, che rinviano a concetti piuttosto che a fisicità relative. Un livello di elaborazione "non oggettiva", cui lo stesso Boccioni non giunse mai. Ed è fin troppo ovvio che qui siamo alle vere origini dell'astrattismo italiano, che vede appunto Balla in prima linea assieme a Depero, al nostro Baldessari, ed a pochi altri, sempre futuristi, fra i quali Enrico Prampolini e Gino Galli.



Baldessari in Accademia a Venezia, 1912

## 2. FORMAZIONE FUTURISTA DI ROBERTO MARCELLO BALDESSARI. MOMENTI DI RIFLESSIONE.

Roberto Marcello Baldessari approda all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1908, sollecitato a quella scelta dal prof. Alvise Comel, che insegnava alla famosa Scuola Reale Elisabettina di Rovereto, dalla quale uscirono, fra gli altri, anche Depero, l'altro Baldessari (Luciano), Gino Pollini, Fausto Melotti e in seguito anche Carlo Belli. Baldessari fu così introdotto nell'ambiente veneziano di Ca' Pesaro, dove si agitava la prima "contestazione" di allora verso la Biennale di Venezia, ritenuta troppo conservatrice. In questo modo egli si trovò al confronto di due possibili modalità artistiche: da una parte gli insegnamenti "accademici" di Guglielmo Ciardi che rappresentava la "tradizione", la continuità con il passato e dall'altra, invece, i fermenti dei giovani sperimentatori di Ca' Pesaro, primo fra tutti Gino Rossi, che, come un fauve, usava i colori quale arma "contundente". In quell'ambiente Baldessari incontrò e conobbe tanti giovani artisti di allora, come Arturo Martini e Ugo Valeri. E tuttavia la ricerca dei lagunari, se da una parte gli insegnò

ad osare, a sperimentare senza paura, dall'altra non lo attrasse più di tanto. Certo la loro frequentazione ne influenzò via via la tavolozza, che divenne sempre più "accesa", mentre il segno andò a sua volta verso una progressiva "disgregazione" che potremmo definire post divisionista, che è ravvisabile più di altri nei suoi pastelli, ma quella filosofia dell'isolamento, del "ritiro" sulle isole della laguna, per lavorare in "silenzio" non era per lui, che era invece una natura errabonda. Si era, infatti, alla vigilia di una svolta. Ben oltre Venezia si muovevano anche altri fermenti. Baldessari sicuramente aveva avuto sentore della poetica futurista che già da qualche anno stava infiammando le giovani generazioni. Nella sua stessa Rovereto, già dal 1913, vi era un circolo futurista animato da Depero, e proprio a Venezia vi era stato il lancio di manifesti futuristi dalla torre dell'orologio, l'8 luglio 1910, con il proclama *Contro Venezia Passatista*, fatto di cui certo era a conoscenza. Inoltre, con il 1914, i futuristi s'impegnarono anche sul versante politico, avviando un'insistente campagna "interventista", per l'ingresso dell'Italia in guerra contro l'Austria e la liberazione di Trento e Trieste. L'arte stava insomma divenendo un fatto non solo figurativo ma propriamente esistenziale, totale. Ed è proprio in questo periodo, ed in questo contesto sociale che, anche in seguito al ricongiungimento con la famiglia a Venezia per sfuggire al precipitare degli eventi bellici, nei primi mesi del 1915 avviene il trasferimento a Firenze. «Già nel 1915 frequentavo il Caffè Giubbe Rosse – racconta Baldessari in uno scritto autobiografico – Ebbi i primi contatti con i futuristi e il dono di tante care amicizie: Marinetti, Settimelli, Chiti, Lega, Conti, Campana, Nannetti, Venna e Rosai»<sup>1</sup>.

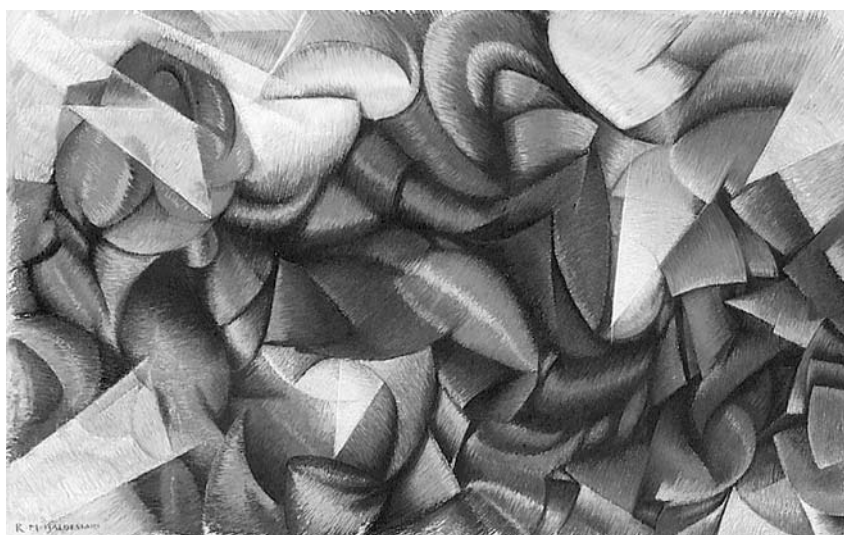


*"Antica chiesa a Venezia", 1914.  
Un tipico dipinto del Baldessari pre-futurista*

Baldessari, dunque, sposa la causa del cosiddetto "futurismo fiorentino" che seguiva il metodo analitico Boccioniano, in contrasto con le ricerche analogiche portate avanti in area romana da Balla e Depero. I suoi principali artefici erano, da una parte, Ardengo Soffici che operava una mediazione tra cubismo e futurismo, e, dall'altra, Ottone Rosai che perseguiva invece una lettura "popolare" del programma futurista, con accenti vernacolari. Con il passaggio dall'ambiente veneziano, tutto sommato ancora "lontano" dal futurismo, a quello fiorentino che invece sembrava una polveriera in procinto di esplodere, Baldessari, di là da una prima adesione "ideale" ed emotiva, al futurismo, si trovò subito nella necessità del "definire" un proprio stile futurista, che certo non poteva improvvisare da un giorno all'altro ma che dovette costruire via via, sperimentazione dopo sperimentazione, partendo da un "modello" che



si era dato e che, all'inizio (come per tanti giovani futuristi), fu appunto il lavoro di Umberto Boccioni. A questa prima fase, che potremmo chiamare "propedeutica", appartengono una serie di lavori che si possono definire come Boccioniani, per l'evidente influenza stilistica e cromatica del maestro futurista, ma che in molti casi vanno oltre il lavoro del maestro, coniugandolo cioè con le ricerche "astratte" portate avanti, proprio in contrapposizione al lavoro di Boccioni, da Balla e Depero a Roma. In altre parole, questi primi lavori di adesione al futurismo di Baldessari vanno propriamente ad inquadrarsi nella breve stagione di "astrazione futurista" del 1914-16, che anticipa di quasi un ventennio la cosiddetta "prima" esperienza astratta italiana, e cioè quella degli "astratti di Como". Ma si tratta di un'esperienza fugace, forse perché troppo "avanti" per quegli anni, esperienza che del resto lo stesso Depero abbandona già sulla fine del 1916, proprio per l'evidente problematicità a collocare nel mercato italiano lavori non-figurativi.



Baldessari, "Simultaneità", 1914/15.  
Una delle prime opere futur- astratte di evidente influenza da Boccioniana

Baldessari, da parte sua, si riavvicina alla figurazione, in particolare prendendo a modello il lavoro di Rosai e quello di Notte come pure una montante rilettura di Cézanne, e quindi di "montante" volumetria. Inizia così la frequentazione di caffè e cabaret quali luoghi d'incontro e ispirazione, coniugando la sua ricerca formale con le tematiche più vernacolari. In particolare i cabaret, ed il tema teatrale in genere, diviene un filo conduttore che per anni attraverserà la produzione dell'artista. Forse per il gioco delle luci, nel contrasto fra la scena illuminata e la

platea al buio; o per il continuo dinamismo, nel vorticoso movimento di attori, ma soprattutto di ballerini; o ancora per il forte cromatismo, negli sgargianti colori dei costumi e del trucco delle ballerine; o infine per le suggestioni dell'orchestra, e delle chanteuse. Insomma, un vortice di suoni, luci e colori cioè, per dirla con una parola sola, il "dinamismo". Ma con un'avvertenza. Quella di Baldessari è una posizione "passiva" nei confronti del teatro e dello spettacolo. Una fruizione di sensazioni e impressioni da riportare sulla tela da spettatore, un po' alla maniera di un Toulouse-Lautrec, che manca dunque di quella progettualità attiva che porta invece un Depero ad un coinvolgimento ben maggiore, cioè anche alla realizzazione di costumi e coreografie teatrali. Baldessari, però, a differenza di Depero, che si impegna con i Balletti Russi in lavori di scenotecnica e costumistica, è soprattutto un pittore, e vive appunto il teatro nella sua trasposizione di memoria, secondo quelle componenti cromatiche, dinamiche e sonore più sopra esposte. Sintomatica di questa visione, e qui esposta, è Cafe Flambet, del 1919, che fissa, sinteticamente, un momento di atmosfera e dell'azione scenica. Ma oltre

a questi vi è certo una lunga fila di titoli che denunciano chiaramente il suo profondo interesse per il teatro. Ed al tema teatrale, come accennavo, è strettamente connesso il rapporto luce-ombra come elemento di "costruzione" dello spazio tridimensionale che Baldessari scandisce secondo un rigoroso geometrismo elementare. E' infatti l'andamento lineare, diagonale, della luce, l'elemento "ordinatore" che governa gran parte delle opere dell'artista sotto forma di "tagli" o "linee-forza" che scompongono figure, oggetti e paesaggi.

E' in sostanza, quello teatrale, un approccio che Baldessari introduce quale visione preferenziale del mondo, visto appunto come una "teatralizzazione dello spazio", e forse anche quale gioiosa alternativa alle opere di dichiarata meditazione sociale realizzate negli anni bellici, oppure agli indugi vernacolari nelle osterie, come in *Il fumatore* o in *Blu Cafe*. Quanto alle opere di piena adesione alla linea del futurismo toscano va segnalato *La morte del fico*, del 1918, realizzato appunto con la tecnica mista della pittura stesa su di un collage di giornali, che rinvia alle mediazioni di Soffici dai papier-collé di Picasso. Ma, come già a suo tempo annotava Maria Drudi Gambillo, curatrice assieme a Teresa Fiori degli Archivi del Futurismo<sup>2</sup>, spesso le sue opere si pongono sulla linea della continuità, riferendosi esplicitamente a quelle dei primi firmatari dei manifesti futuristi, piuttosto che a quelle dei fiorentini. E questo ad ennesima conferma della sua "indipendenza di fondo", cioè il suo non aderire mai completamente ad una linea, ma piuttosto lo sperimentare, prendere ciò che serve, e proseguire oltre. Lo conferma, ad esempio, *Città + Tipografia*, del 1917, di evidente impianto Severiniano.

Alla primavera del 1916 va ascritto il primo dei suoi soggiorni a Lugo dove l'artista fu ospite di Nino Pasi, un futurista lughese conosciuto a Firenze e suo amico.

Si tratta di soggiorni significativi perché a Lugo, in quel periodo vi era un certo cenacolo futurista, con appunto il Pasi, F. Balilla Pratella che spesso invitava vari futuristi come F.T. Marinetti, Carrà, Prampolini, Soffici, Funi, Conti, ma anche altri importanti personaggi della cultura, come il maestro Mascagni, D'Annunzio, Morandi, Trombadori, ecc. Insomma un clima stimolante per chiunque, figuriamoci per il giovane Baldessari, il quale, però, rimase maggiormente colpito dall'avvenenza della maestra delle elementari locali, tale Dafne Gambetti, di due anni più giovane di lui ma, purtroppo, già sentimentalmente legata proprio all'amico Pasi. Non gli rimarrà quindi che immortalarla appunto in un gruppo di opere la cui entità nel corso degli anni è andata via via ingrossandosi, proprio a conferma di quanto fosse stato colpito dalla sua bellezza. Tra i tanti realizzati ne abbiamo in mostra uno del tutto singolare in quanto si tratta di un ritratto di Dafne realizzato sul verso della tavolozza in genere usata per impastare il colore. E dal momento che solitamente il verso sta rivolto verso il basso, in questo modo Baldessari poteva portare con sé l'immagine della donna dei suoi desideri, ma in maniera discreta.



*Un disegno di Primo Conti dedicato a Baldessari nel 1917*



*Nino Pasi nel suo studio di Lugo, con alle sue spalle il ritratto eseguito a Emilio Notte, 1917*

Va certo detto che Baldessari l'ha ritratta, diciamo così, come la vedeva appunto un pittore futurista, con tagli dinamici e prospettive multiple, il che non sempre coincide con l'idea, appunto, di bellezza secondo i canoni tradizionali. Ma certo il Futurismo aborrisce il romanticismo e le sdolcinerie, e quindi non vi era spazio per un'idea di bellezza assoluta. Pure fin troppo evidente è poi la relazione tra il soggiorno lughese con altre opere, questa volta di paesaggio, come l'incisione Primavera in Romagna, in seguito ripresa nel grande dipinto Primavera del Mart, del quale è presente in mostra un piccolo ma delizioso dipinto di studio preparatorio. Vi è poi l'arrivo del treno, un pastello con una bellissima scena di dinamismo meccanico e folla. Credo si possa ben affermare che fra ritratti, paesaggi e tematiche ambientali, con le sole opere di Baldessari riconducibili ai vari soggiorni lughesi, e poi alla memoria di visione di quelle esperienze, si potrebbe già allestire una sua mostra personale di notevole impatto visivo e cromatico<sup>3</sup>.

Nel frattempo la guerra strazia l'Europa, e molti artisti non vi rimangono insensibili.

Nell'arte di Baldessari, in particolare, al tema del teatro subentrano via via gli interessi sociali, come testimonia il grande dipinto Treno dei feriti, del 1918 (del Museo Civico di Rovereto), che introduce una "meditazione umana" sul tema della guerra futurista, e che certo prende le distanze dagli scoppiettanti proclami interventisti del futurismo ortodosso, avvicinandosi piuttosto ad una revisione ideologico-sociale che trova riscontro in un acceso "sfogo" di Rosai, e che il futurista roveretano ricorda nei suoi scritti autobiografici.



Baldessari, "Treno dei Feriti", 1918.  
Una meditazione "umana" sulla guerra

Baldessari lo aveva accompagnato alla stazione di Padova, in partenza per il fronte, e Rosai gli raccontò di avere ucciso un soldato-pittore, mostrandogli pure un piccolo bloc-notes fitto di scritte e di disegni: «Leggi, tu che sai il tedesco - gli disse porgendoglielo - Capisci, voglio mandarlo ai suoi dopo la guerra, voglio dir loro che non ne ho colpa. È venuto giù come una valanga, non potevo scansarlo neanche a volerlo, capisci. Ed era un pittore come noi, un fratello! Capisci, devo ritornare lassù ad ammazzare altri fratelli, capisci!... Porca guerra sporca!»<sup>4</sup>. Per Baldessari fu l'inizio di una sorta di incrinatura, una falla nel sistema che modificò i suoi rapporti con l'ortodossia futurista. Di lì a poco l'artista si trovò di fronte agli ovvi esiti linguistici del futurismo fiorentino che, esaurito il suo percorso analitico, si volse decisamente alla rimediazione di Cézanne (la cosiddetta crisi figurativa neo-cézanniana)

e quindi si avviò ad una greve ricostruzione plastica vicina alla poetica di Novecento, ad un ritorno al rigore, al primitivismo, all'ordine appunto, che ha caratterizzato un po' in tutta Europa il generale ripiegamento del primo dopoguerra dopo i furori delle avanguardie. Ma è, questa, una via che Baldessari a differenza di un Primo Conti, percorse con alterne vicende, e con bruschi scarti di direzione che non comportarono una precisa svolta linguistica, ma piuttosto percorsero varie strade, proprio grazie al suo continuo viaggiare che lo pose a contatto con la più colta cultura europea.

E quel vento di revisione, che soffia sull'Europa artistica, trasforma ansie e furori delle avanguardie in angosce esistenziali, nella ricerca di un punto fermo, di un riferimento, che viene identificato nel "ritorno al mestiere", ad una solida progettualità. Così si guarda a Giotto, a Paolo Uccello, a Piero della Francesca. Nel 1916 Picasso, dopo aver frantumato ogni ordine nell'immagine, si reca in "pellegrinaggio", a Pompei alla riscoperta del Classicismo. Nel febbraio del 1919, alla Galleria Bragaglia di Roma, Giorgio de Chirico con i suoi manichini metafisici scuote il quartier generale del Futurismo.

Insomma è alquanto evidente che da questo momento anche il Futurismo non sarà più lo stesso.

Finita dunque la guerra, all'inizio del 1919, si tiene a Milano l'Esposizione Nazionale Futurista, dove Marinetti raduna il meglio dei futuristi superstiti e le giovani leve per rilanciare il Futurismo del dopo-guerra, dalla quale il movimento era uscito decimato: morti Boccioni e Sant'Elia, Carrà transfuga verso la Metafisica, Sironi in rotta verso il futuro Novecento e un po' persi per strada Severini e Russolo.

Baldessari è invitato e vi espone quattordici dipinti che fanno colpo in particolare su di un facoltoso collezionista svizzero, Alfred Hess, che s'innamora della sua pittura e acquista tutte le sue opere in mostra. Inoltre diviene il suo mecenate sino a tutto il 1924, accaparrandosi le opere migliori del periodo.

Ricorda Baldessari di quel periodo: «... Nell'ottobre del 1919 organizzammo con Marinetti, a Milano, la Prima Mostra Nazionale Futurista del dopoguerra. Erano presenti tutti i futuristi ed io vi partecipai con una decina di opere. Alla mostra vendetti tutti i miei dipinti esposti ad un amatore svizzero, Alfred Hess, al quale rimasi poi legato da lunga ed affettuosa amicizia. Certo i prezzi allora erano modesti: nessun quadro superava le duecento lire!»<sup>5</sup>.



Baldessari, "Salotto giapponese", 1918.  
Il punto più alto nel ritratto

### 3. GLI ANNI VENTI TRA DADA E ASTRAZIONE GEOMETRICA

«Nel 1920 – ricorda Baldessari in un suo scritto di memorie - ebbe inizio il mio vagabondaggio attraverso l'Europa, vagabondaggio che doveva durare quasi vent'anni. Ed anche in questo inquieto periodo gli incontri ed i contatti con gli artisti non mancarono. Conobbi a Berlino Liebermann, Archipenko, Beckmann ed Herwarth Walden, direttore di "Der Sturm". Ad Hannover strinsi amicizia con gli artisti della Kestner-Gesellschaft (gli astrattisti di Hannover): Justus Bier, Friedrich Vordemberge-Gildewart e Kurt Schwitters... A contatto con questi artisti spinsi anche i miei limiti pittorici ai confini dell'astratto, e solo al mio rientro in Italia, nel 1925, rientrai nel figurativo»<sup>6</sup>.

Poté così verificare di persona come altri movimenti, quali il Costruttivismo, De Stijl, Dada, e lo stesso lavoro di Kandinskij, avessero già da tempo superato la poetica futurista, perlomeno come Baldessari la intendeva. All'inizio degli anni Venti, dopo alcune opere di sperimentazione volumetrica che stanno a metà strada tra Futurismo e Novecento (come Figure al caffè, del 1921-22, qui esposto), Baldessari si trasferì per lunghi anni in Germania, dapprima a Hannover quindi ad Altona, presso Amburgo. Nella prima città tra il 1922 ed il 1923 frequentò assiduamente Kurt Schwitters colla-



Baldessari, "Caffé Parigi", 1921.  
Dinamismo e folla

borando all'opera Merzbau, una sorta di scultura-costruzione che l'artista tedesco aveva realizzato all'interno della casa, e che cresceva attraverso i piani, quasi fagocitandola. E sono di quegli anni una serie di collage futur-dadaisti (come Nuit, qui in mostra) che testimoniano la grande apertura di Baldessari alla poetica Dada. A Hannover, fondamentale fu pure l'incontro con Frederick Vordemberge-Gildewart che lo introdusse nell'area del "Die Abstrakten Gruppe", la cui frequentazione produsse verso il 1923-1924 una nuova stagione sperimentale con lavori di natura astratto-geometrica. Insomma, due incontri fondamentali per Baldessari, specie considerando il fatto che, qualche anno dopo, nel 1934, a Milano in occasione della mostra di Gildewart alla Galleria del Milione,

il critico Siegfried Giedion profeticamente scriveva che «quando qualcuno, fra una cinquantina d'anni, si domanderà quale pittore di questi

nostri tempi abbia vissuto nella città di Hannover, non saranno che due i nomi rimasti: il pittore Vordemberge-Gildewart e il pittore e poeta dadaista Kurt Schwitters»<sup>7</sup>.

A questo punto, essendo giunto quasi ai limiti delle sperimentazioni d'avanguardia del tempo, Baldessari subì una sorta di crisi di crescita: aveva provato tutto, con convinzione, ma nulla di tutto ciò sentiva come la sua vera strada. Uniche certezze erano il suo innato amore per la pittura, da una parte, e le necessità vitali dall'altra. Infatti, nel corso di un temporaneo rientro in Italia, verso il 1925, le sue sperimentazioni dadaiste e astratte furono per nulla comprese, e il futurismo stesso sembrava quasi caduto in disgrazia. Per sopravvivere non vi era che una strada: il definitivo ritorno al figurativo. Si dedicò quindi alla pittura di paesaggio ed all'incisione divenendone un rappresentante tra i più qualificati. Dopo un breve soggiorno a Roma iniziò a girare l'Europa: Spagna, Francia, Paesi Bassi e infine la Germania dove si trattenne per lungo tempo.

Gli anni Venti per le avanguardie, ma soprattutto per il Futurismo, celebrano il trionfo della "Macchina". In Francia si pubblica da qualche tempo «L'Esprit nouveau», dove Ozenfant e Le Corbusier portano avanti la loro idea «purista» di un macchinismo pittorico verso il quale mostrò notevoli convergenze la pittura di Depero degli anni Venti. Nel 1927, a New York, è l'apoteosi dell'Era Meccanica appunto con la monumentale "Machine Age Exhibition", il cui catalogo è opportunamente illustrato da una copertina di Leger. Poi, ancora nel 1927, da Bragaglia va in scena il pessimista L'Angoscia delle macchine, di Ruggero Vasari, mentre il decennio si chiude sul manifesto (1928) promosso da Azari Per una società di protezione delle macchine: «La macchina ha arricchito la nostra vita... eliminerà definitivamente la povertà e quindi la lotta di classe»<sup>8</sup>, profetizzava vanamente.

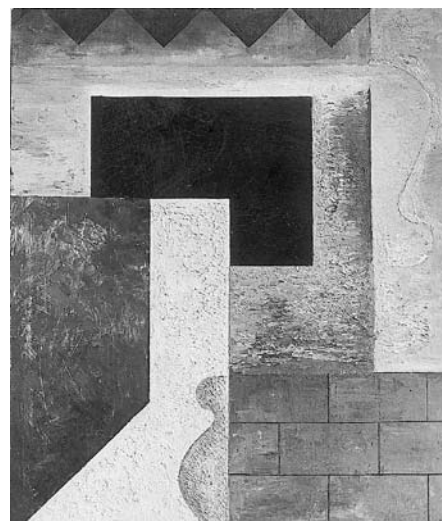
Quanto a Baldessari, tra il 1934 ed il 1937, è richiamato all'impegno futurista dall'amico Ruggero Vasari, a Berlino, in occasione del lancio internazionale dell'Aeropittura, voluto da Filippo Tommaso Marinetti con una mostra itinerante in Germania ed Austria, che toccò Amburgo, Berlino e Vienna.

Ma il Futurismo era profondamente cambiato da quando vi militava nei primi anni Venti.

Nel frattempo (1929) Marinetti aveva dato una decisa sterzata al movimento, volgendo le sue attenzioni non più alla "velocità terrestre" ma piuttosto a quella "celeste". Nel corso degli anni Venti l'Italia aveva primeggiato nel cielo con vari record: di altezza, di velocità di distanza, e il Futurismo, in quanto spirito della modernità e della velocità non poteva rimanerne insensibile. Ecco dunque nascere l'Aeropittura, e di lì a poco l'Aeropoiesia, l'Aeroplastica e l'Arte sacra futurista quale ovvia conseguenza del distacco dalle contingenze terrene prodotto dalle vere esperienze di volo degli artisti.



Baldessari, "Astrattismo spaziale", 1925.  
Tra i pionieri dell'aeropittura



Baldessari, "Composizione n° 5", 1934.  
Ancora astrattismo



Baldessari e Vordemberge Gildevart  
a Milano, 1934

E dunque Baldessari, al suo rientro nel Futurismo, dovette rivedere i suoi parametri. Se da giovane il suo punto di riferimento fu Boccioni, ora si doveva riferire ai nuovi protagonisti dell'Aeropittura, vale a dire a Prampolini e Dottori.

Ma giunti al 1937 fu chiaro che anche l'Aeropittura aveva perduto l'iniziale afflato cosmico per scadere in una cruda documentazione di azioni di guerra aerea.

Baldessari non si riconosceva più in questo ruolo e quindi si defilò nuovamente, e stavolta per sempre, dedicandosi alla pittura di paesaggio e all'incisione.

Anni dopo, ormai da tempo ripiegato nella tradizione, le sue ultime parole furono purtroppo avvolte da un crudo pessimismo.

«Ho dietro di me - scriveva nel maggio del 1962 - «una lunga esperienza artistica. Ed è appunto per questo che le mie conclusioni non possono che essere amare. Stiamo avvicinandoci al dissolvimento di una cultura grandiosa e plurisecolare? Temo che la profezia dello Spengler sull'Untergang des Abendlandes [Baldessari cita il libro "Il Tramonto dell'Occidente", che concepiva l'avanzata della modernità anche come una decadenza della cultura occidentale] si avveri: temo che le future generazioni di supertecnici e di cosmonauti non avranno più interesse per l'arte, né chiodi per appendere alle loro pareti di cristallo e acciaio, i manufatti dei futuri Maestri»<sup>9</sup>.

Oggi, a quasi cinquant'anni da quelle parole, possiamo assicurare che Baldessari si sbagliava. Possiamo affermare che, nonostante i moderni palazzi ed i musei siano costruiti con pareti di "cristallo e acciaio", le opere d'arte hanno sempre uno spazio privilegiato.

Ed oggi specie le sue opere, e quelle di molti altri futuristi, dopo un lungo periodo di oscurantismo ideologico, negli ultimi anni godono di sempre maggiore considerazione, critica, museale e mercantile.

#### Note

1 Riccardo Maroni (a cura di), Roberto Iras Baldessari. Pittore e Incisore, Collana Artisti Trentini, Trento, 1962

2 Archivi del Futurismo, a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, 2 vol., Ed. De Luca, Roma, 1958-62

3 Sul soggiorno di Baldessari e sul Futurismo a Lugo si veda: Serafino Babini, Lugo futurista. Presenza del pittore Roberto M. Baldessari (Iras), in: «In Romagna», anno IV, Walberti Editore, Lugo, 1977. Su Baldessari e per un panorama più vasto si veda inoltre: Romagna futurista, a cura di Beatrice Buscaroli Fabbri, cat. Mostra, 2006.

4 Riccardo Maroni, op. cit.

5 Riccardo Maroni, op. cit.

6 Riccardo Maroni, op. cit.

7 Sigfrid Giedion, Vordemberge-Gildewart, in: «Bollettino della Galleria del Milione», n° 31, Milano 2 novembre 1934

8 in: Luigi Scrivo, Sintesi del Futurismo. Storia e Documenti, Roma, Bulzoni, 1968

9 Riccardo Maroni, op. cit.

Alla pagina seguente:  
Baldessari nel suo studio  
di Milano, 1934





OPERE



## 1914-16. LA SPERIMENTAZIONE ASTRATTA

Quando Baldessari, tra la fine del 1914 e l'inizio del 1915, da Venezia, dove ha seguito i corsi di pittura del Ciardi ed ha visto le opere di Boccioni, si trasferisce a Firenze, vi giunge nel momento drammatico della guerra, ma anche nel momento epocale di passaggio del Futurismo fiorentino dal cosiddetto gruppo di Lacerba a quello de L'Italia futurista. Con l'entrata in guerra dell'Italia contro l'Austria il gruppo dei lacerbiani aveva infatti ritenuto conclusa la loro "missione" interventista. Il loro posto fu quindi preso da un folto gruppo di giovani, tra i quali appunto è ammesso anche il Baldessari.

Quale che sia, il giovane roveretano si ritrova immerso in piena atmosfera futurista. Tuttavia non ne subisce immediatamente l'influenza, nei termini di quella precisa impronta pittorico-letterista che Soffici (complice la sua relazione parigina con Alessandra Exter) aveva mediato dai collage di Picasso, ma piuttosto si tiene in contatto con il concittadino Depero che, a Roma, collabora con Balla a definire una via "alternativa" a quella Boccioniana, che stava un po' influenzando gran parte delle giovani leve futuriste, e cui lo stesso Baldessari non è del tutto immune.

Da una parte, quindi, lo affascina la lettura analitica Boccioniana, ma dall'altra lo intriga non poco anche lo sperimentalismo analogico di Balla e Depero.

Quello che ne esce è un gruppo di opere che cercano di coniugare questo segno spesso divisionista, questa scansione dinamica Boccioniana, che era pur sempre applicata nell'ambito di un substrato figurativo, alle nuove sperimentazioni non oggettive, appunto modulate sulle "analogie", che invece gli provengono da Balla, tramite Depero.

Le opere mostrano altresì anche quel progressivo allentamento dell'azzeramento non figurativo che, via via che ci avviciniamo al 1916, mostra già dei compromessi tra il lavoro di defigurazione e un recupero di dati referenziali.

Si tratta peraltro di un gruppo di opere che lo stesso artista aveva abbandonato nei suoi peregrinare, o ceduto a pochi ma qualificati collezionisti, proprio per quella stessa difficoltà incontrata anche da Depero a collocare opere non figurative sul mercato italiano dell'epoca. La loro lenta ma continua "uscita", da antiche collezioni, ma anche da soffitte e cantine, solo dopo l'uscita del primo catalogo generale (dovuta principalmente al fatto dell'aver finalmente potuto attribuire la paternità a quella sigla – R.M.B. – che spesso risultava ostica agli stessi collezionisti) ha di fatto retrocesso l'avvio del suo periodo futurista dal 1916 al 1915 se non alla fine del 1914.

**1**

**Espansione di forze (Dinamismo), 1915 ca.**

Olio su tela, cm 46x54,8

*Nella sua orditura a crescita concentrica preannuncia con uno spiccato accento grafico l'opera "Espansione di forze+atmosfera" dove invece il lavoro pittorico è svolto con impasti più densi e corposi (si veda Cat. Ragionato, vol. 2°, 1996; n° 18 a pag. 55)*

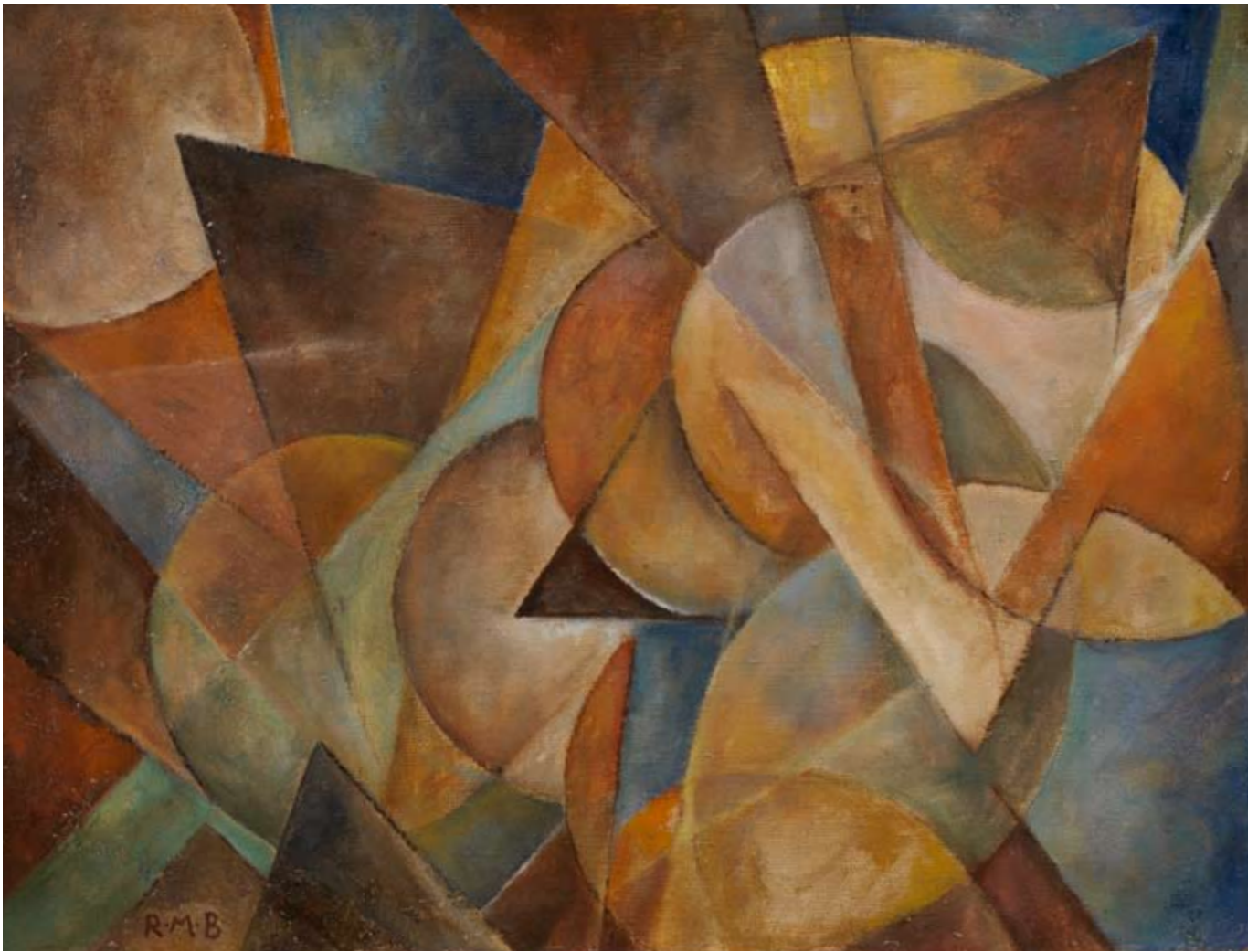


## 2

### **Dinamismo di forme (Forme dinamiche 14°), 1915 ca.**

Olio su tela, cm 37,2x49,4.

*Appartiene al lungo ciclo degli esperimenti su "dinamismo e simultaneità" mutuati dallo studio dell'opera di Boccioni, essendone fra gli esempi più qualificati. Sarà via via questa sintesi, divenuta sempre più estrema e ricondotta alle forme elementari, che in seguito diverrà il "telaio" del ritorno alla figurazione futurista e della definizione del suo stile personale, cioè quel figurativo dinamico a componenti geometrizzate.*



### 3

#### **Clown (Abstraktion-Kopf, Astrazione-Testa), 1915 ca.**

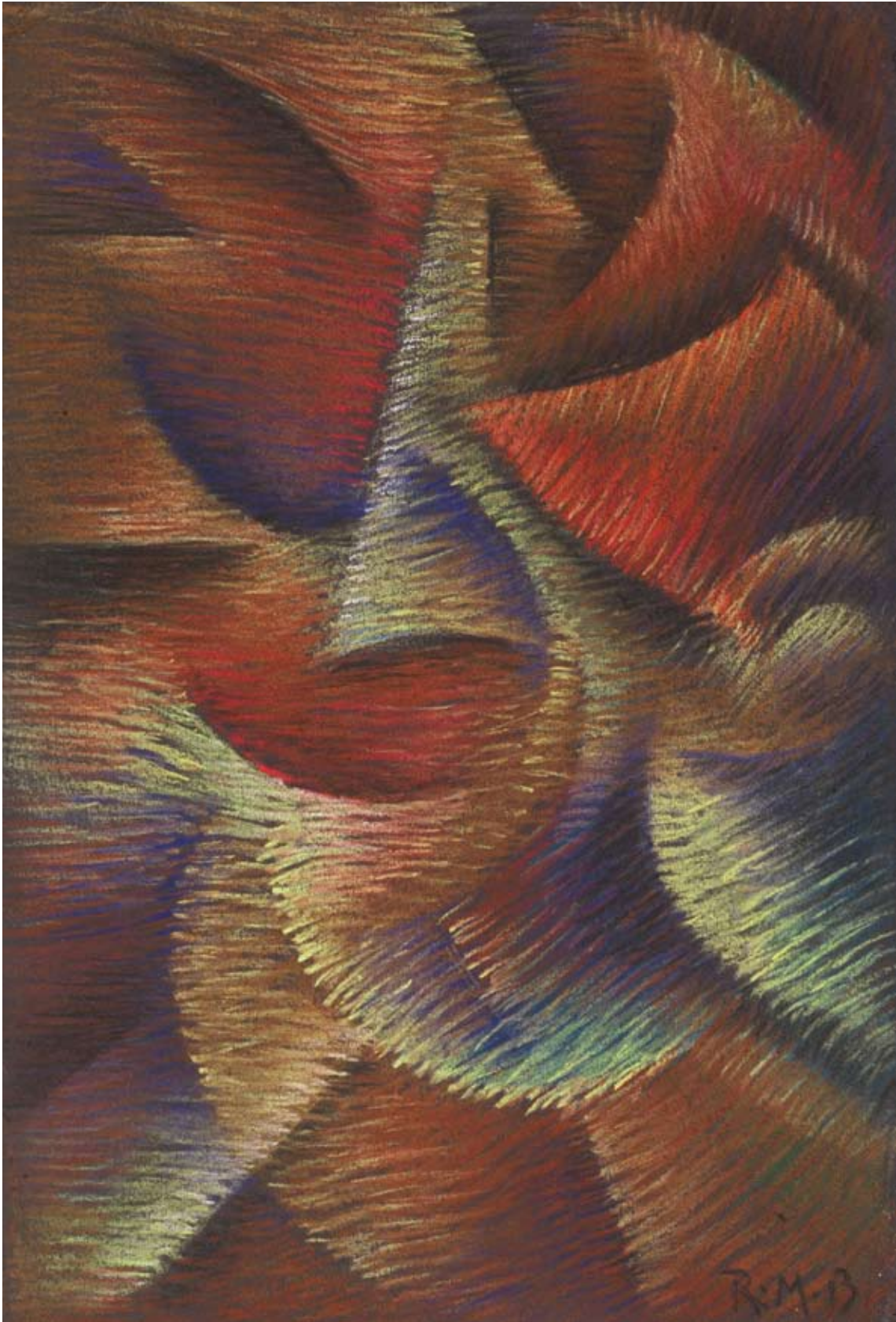
Pastelli su carta pesante, cm 31,2x21,2

*Si tratta di un'importante opera chiave, ovvero di "cerniera" perché ci informa sull'ultima fase del periodo astratto quando Baldessari riprende i fili logici, ovvero i rapporti di significato tra forme e loro rappresentazione reale.*

*Se non fosse per il titolo sarebbe difficile, a prima vista, ravvisare la tipica maschera del clown, e quindi l'abbinamento tra significante (l'opera) e significato (il titolo) è in gran parte suggerito proprio "a posteriori".*

*Ma comunque è innegabile che l'orditura e la collocazione di queste forme dinamiche vuole di fatto tendere alla rappresentazione enunciata nel titolo.*





## 4

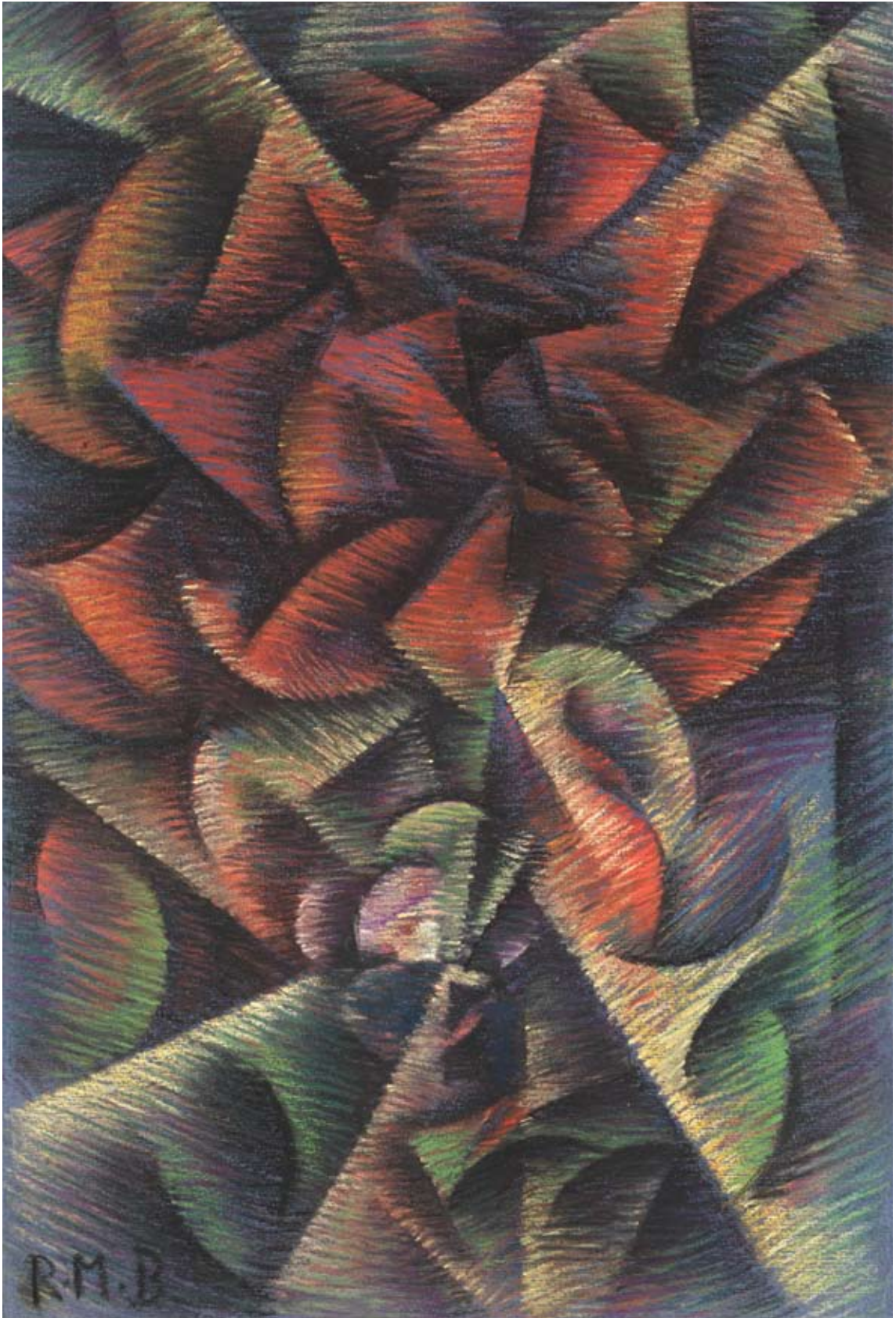
### **Dinamismo di una rosa, 1915-16**

Pastelli su carta, cm 33,4x22,7

*Infine se di opera propriamente di "cerniera", di "passaggio", dobbiamo parlare, allora è senz'altro questa, perché ci informa sugli esiti finali del periodo astratto.*

*Qui infatti Baldessari intende chiaramente rappresentare un vaso di rose, ma lo fa ancora con quel suo tipico fraseggio di forme geometriche e linee-forza che ha caratterizzato le sue ricerche di astrazione.*

*Il risultato è perciò una composizione fortemente dinamica, ai "limiti" della riconoscibilità, ma anche ai "limiti" dell'astrazione.*





## PAESAGGIO E NATURA MORTA

Come si vedrà in premessa alla sezione seguente, il gruppo di ritratti e studi su Dafne, che data alla metà del 1916, ci assicura che a quell'epoca Baldessari era già rientrato nella riconoscibilità.

Ma è nel settore del paesaggio che invece possiamo verificare la sequenza di quei momenti di passaggio che si ricollegano ad alcuni dipinti del tutto astratti del 1915, modulati su forme geometrizzanti che poi, proprio su di un preciso soggetto di paesaggio vediamo, passo dopo passo, ricomporsi nella definizione di un paese immerso nel verde: Lugo di Romagna.

E' infatti in uno dei primi dipinti su questo tema, Riflessi su paese, ascrivibile appunto al 1916, che possiamo verificare ancora presente il retaggio degli stilemi geometrizzanti che caratterizzano molti dipinti astratti, e che proprio in quel dipinto iniziano a ricomporsi in forme riconoscibili. Ma sono poi anche vari altri dipinti e spesso disegni sullo stesso tema del paesaggio dove Baldessari mostra la sua lenta ricomposizione formale, e l'acquisizione di quel suo stile tipico, appunto fondato sull'uso di queste forme elementari, su queste geometrie "aperte" e dinamiche.

E ancora al paesaggio Baldessari dedica lavori di grande interesse sperimentale, realizzati, questa volta, nella piena adesione del cosiddetto "Futurismo toscano". Mi riferiscono a quelle tecniche miste che mutua da Soffici (il quale a sua volta aveva mediato dai papier collé di Picasso) dove si recuperano frammenti di giornali, abbinati a ritagli di lettere o numeri, e poi ritoccati a tempera o ad olio. In mostra un esempio altamente significativo sul tema della città e della tipografia.

Ma, andando oltre, un'altra opera sempre realizzata con la stessa tecnica, ma con altro spirito (questa volta dadaista) ci rinvia all'esperienza tedesca di Baldessari a fianco di Kurt Schwitters.

Infine, ma non ultimo, un paesaggio "ascensionale" della prima metà degli anni Trenta, che mostra un Baldessari rientrato nel Futurismo dopo anni di pittura di paesaggio (per motivi alimentari) e che qui occhieggia chiaramente a Gerardo Dottori, al suo paesaggismo cosmico e lirico.

Quanto alle nature morte, un tema che Baldessari ha praticato poco, ma quelle poche volte con grande mestiere, abbiamo in mostra due disegni che dimostrano la sua grandissima abilità tecnica, e la sua altissima capacità di sintesi grafica e volumetrica.

Una sezione dunque che ci offre un panorama molto stimolante in quanto a tecniche e stili, su di un arco temporale di quasi vent'anni, dal 1915 al 1934.

**5**

**Dinamismo di case - 2, 1915**

Matita e biacca su carta ocre, cm 31,9x24,5

*Il presente disegno fa parte di un ciclo di disegni, alcuni dei quali sono titolati alternativamente "Rovereto-Ricordo" o "Dinamismo di case" oppure ancora "Volumi di paese", datati tra il 1915 ed il 1916, con i quali Baldessari attua uno studio sull'interazione tra le case di una città, in questo caso di Rovereto, intese come pure entità volumetriche.*

*Dello stesso tenore sono anche i due disegni che seguono.*





6

**Villa Chopin, 1916-17**

Matita grassa su carta, cm 20,2x14





**7**

**Volumi di paese, 1916 ca.**

Carboncino e biacca su carta da imballo, cm 26,4x19,7

**8**

**Strumenti + Musica, 1916 ca.**

Matita su carta, cm 23,8x15,5

*La vibrazione di "spessori atmosferici", ovvero l'irradiazione dei suoni nello spazio, è l'idea fondante di questo disegno molto raffinato nel quale Baldessari pone al centro lo strumento musicale (un violino) solo in quanto "dato originante" del suono che si espande nell'aria e che è il vero soggetto di questa composizione fatta di simultaneità visive.*



**Natura morta (Bottiglia e bicchiere), 1916 ca.**

Matita grassa su carta, cm 20,7x14,9

*Tra i tanti studi sul sintetismo volumetrico, Baldessari ha realizzato anche alcune di queste "nature morte" nelle quali il lavoro di sintesi riduce la composizione ad un gioco estremo, ma sapiente, di linearismi, cioè di linee-forza, che tracciano e suggeriscono le forme senza mai "chiuderle". In questo modo si crea un rapporto di equilibrio dinamico tra vuoto e pieno, senza soluzione di continuità.*



## 10

### **Paese in Romagna (Lugo), 1916-17**

Olio su tavola, cm 22,4x33

*Si tratta probabilmente di uno dei primi studi sul tema dei "Riflessi + Case", che vede la luce proprio a Lugo di Romagna e che darà vita ad un gruppo di dipinti (con vari titoli) dove si assiste al fraseggio tra i diagonalismi delle direttrici luminose che scendono dall'alto e che s'intersecano con i volumi del paesaggio. Fraseggio che è poi ulteriormente rafforzato dal contrappunto dei colori, soprattutto il verde degli alberi, il rosso dei tetti ed il bianco delle facciate delle case.*

*Nei disegni a matita o matite colorate (vedi alle pagine seguenti) questo fraseggio risulta invece enfatizzato dal contrasto di crude ombre che sottolineano i "tagli" dinamici diagonali.*



**11**

**Paesaggio + luce, 1917 ca.**

Matita grassa e rialzi a biacca su carta, cm 25,1x17,5





**12**

**Case + alberi, 1917 ca.**

Pastelli su carta, cm 30,3x24,2



**13**

**Città + Tipografia, 1917**

Matita grassa, pastello, carboncino e collage su carta,  
cm 29,6x42,1 (foglio), cm 29,1x39,2 (ovale)

*Si tratta certamente di uno dei più compiuti ed interessanti lavori grafici di Baldessari, che echeggia i papier-collé di Picasso, in una sua particolarissima interpretazione del paesaggio urbano dove la sovrapposizione di carte di differente colore crea un supporto vivace che fraseggia con il "costruito" e sul quale "galleggiano" le lettere tipografiche.*

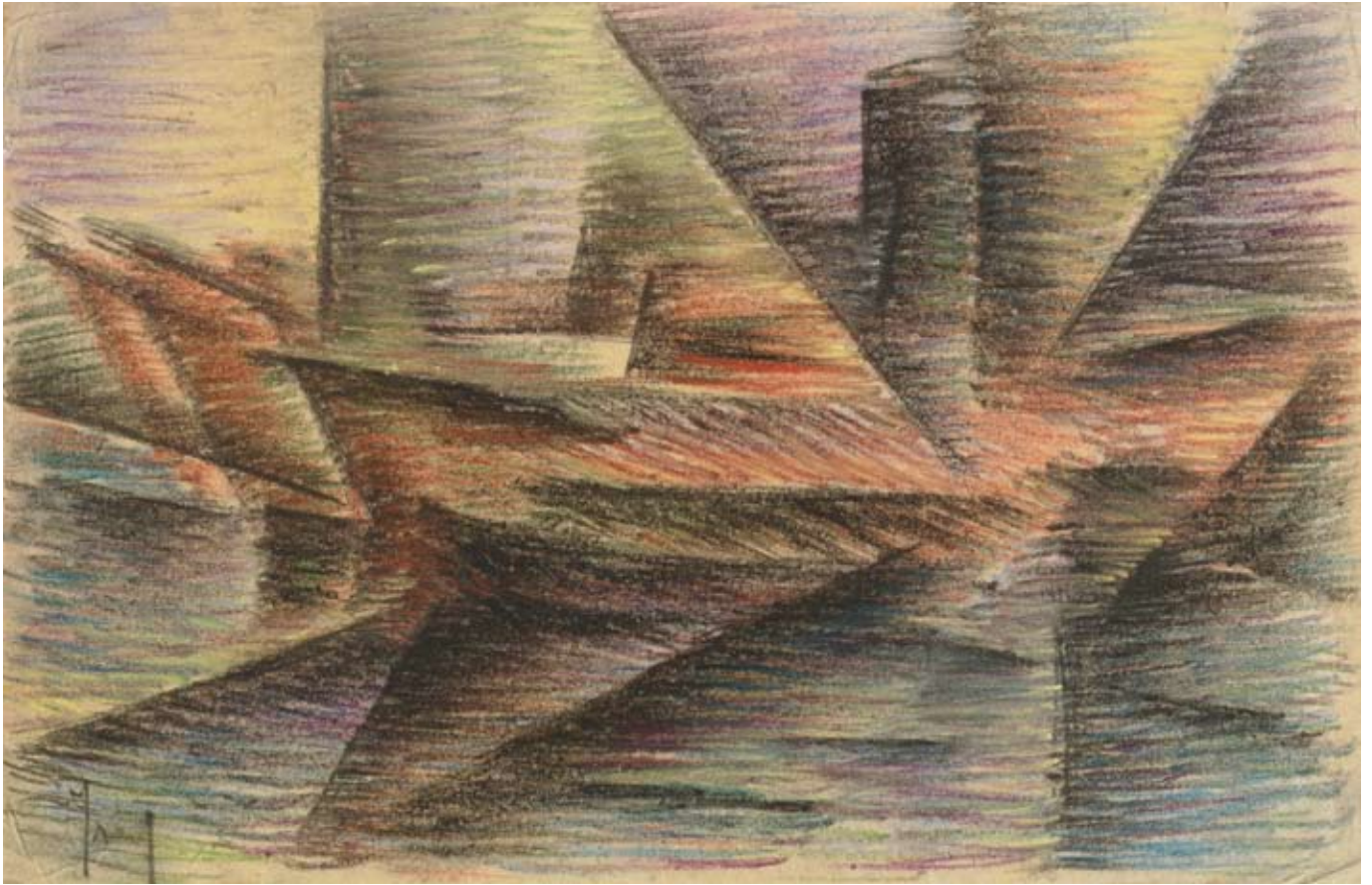


**14**

**Barche al porto, 1920 - 21 ca.**

Pastelli su carta, cm 13,4x20,4

*E' in relazione ad altro studio, invece steso a matita, realizzato in preparazione dell'omonimo dipinto ad olio, oggi disperso (si veda Cat. generale, vol. 1°, 1989: n° 87 a pag. 208).*



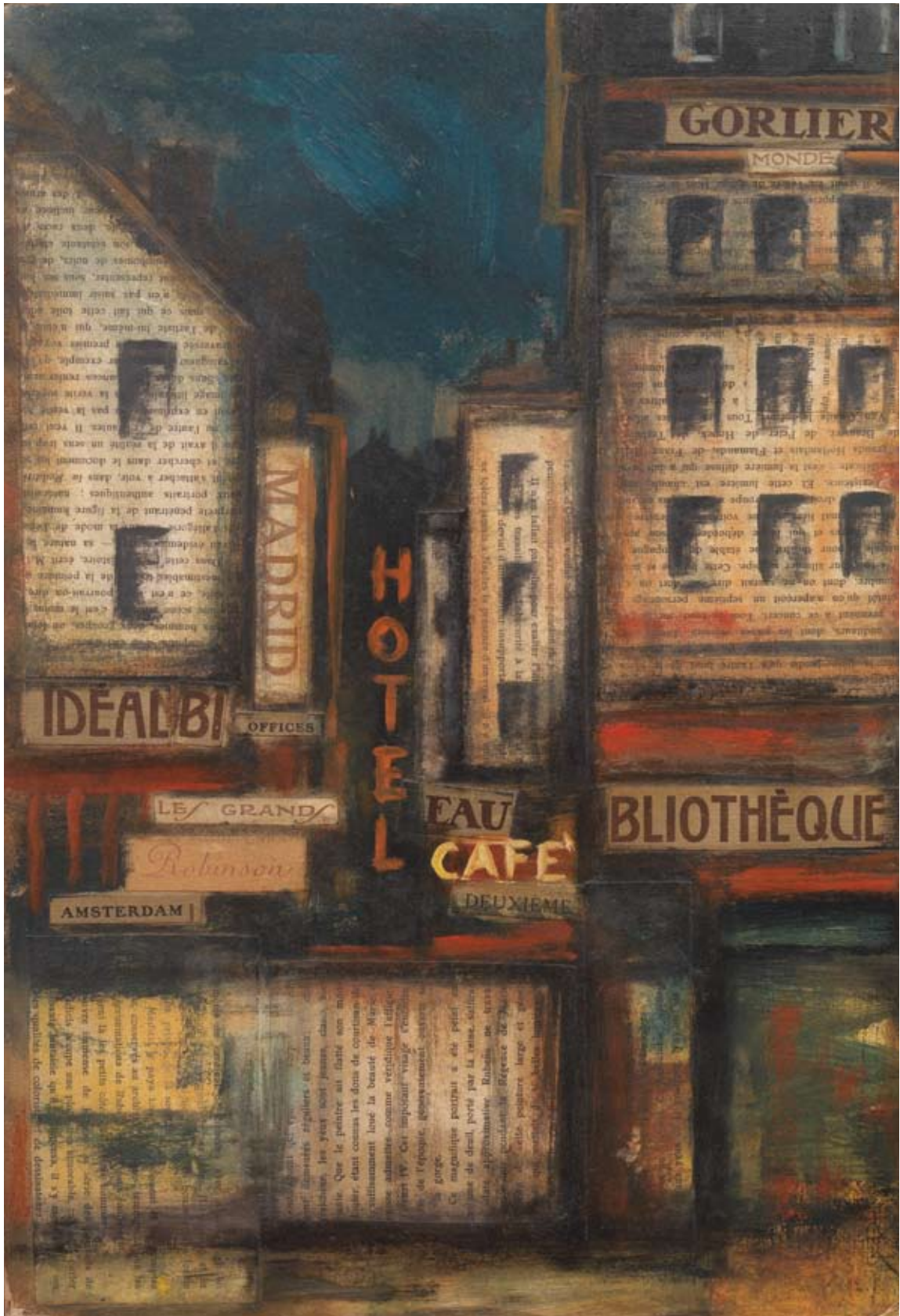
**15**

**Nuit, 1923 ca.**

Gouache e collage su cartone, cm 48,2x33,2

*Quest'opera rientra in quel ristretto gruppo di lavori futur-dadaisti realizzati sull'esperienza e durante il soggiorno di Baldessari ad Hannover, in casa Schwitters. Si tratta, com'è intuibile, non di una piena adesione alla poetica di Dada, quanto di un'appropriazione da parte del "nostro", di modalità di comunicazione e significazione che in quel momento sentiva sue e che dunque va ad inserire nel suo composito codice di stilemi futuristi, peraltro con un'occhio già al "Richiamo all'ordine", intuibile in quell'insistenza per il dato urbano, ovvero per quella meditazione malinconica sul tema della città che gli veniva dalla frequentazione di Mario Sironi.*





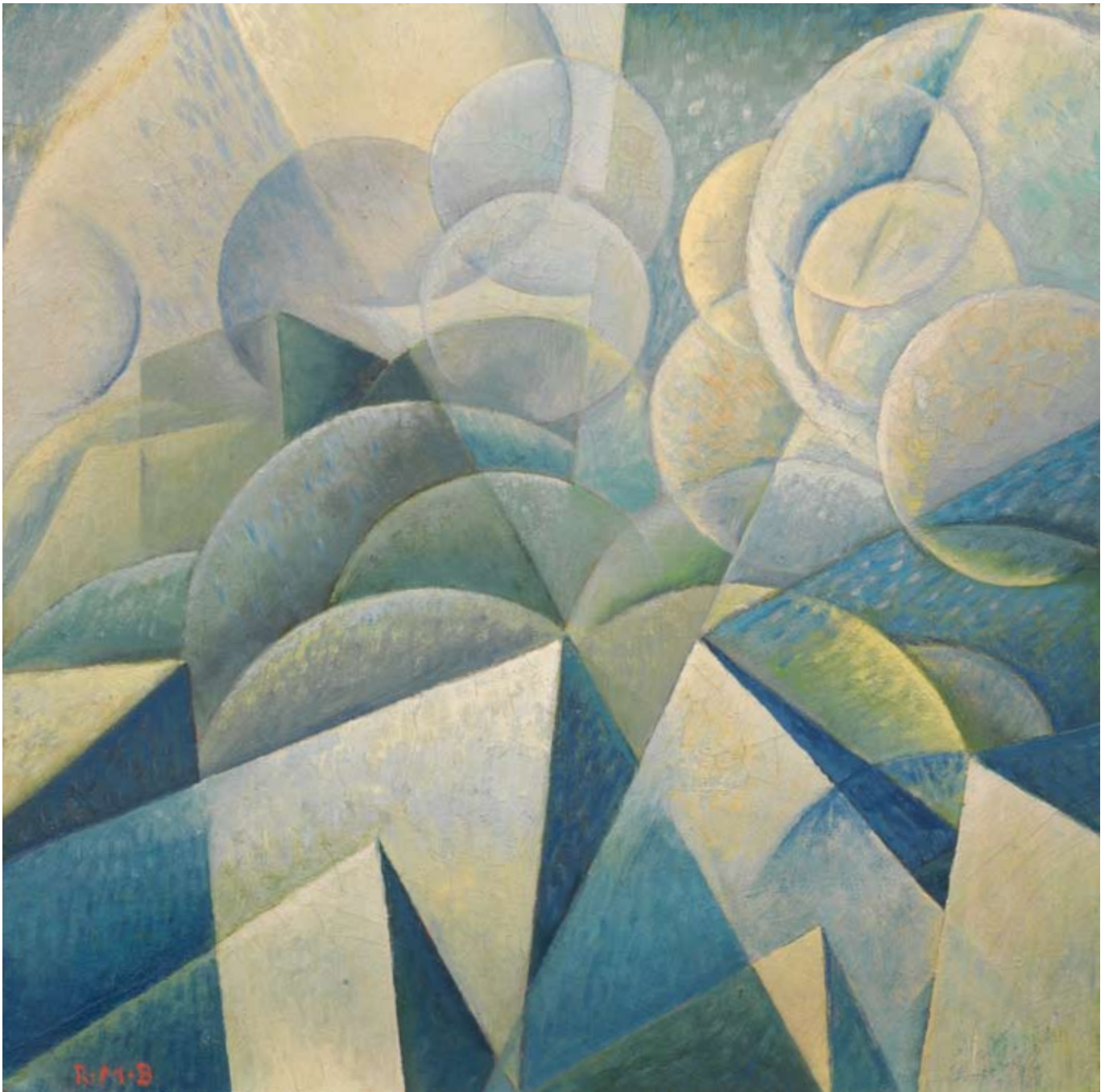
**16**

**Ritmi ascensionali, 1934 ca.**

Olio su cartone, cm 45,7x46

*Opera che si discosta dallo stile di Baldessari più conosciuto e chiaramente riferita piuttosto a quello di Gerardo Dottori. Rientra infatti in quel ventaglio di opere di "riavvicinamento" al Futurismo, verso il 1934, dopo quasi dieci anni di figurativo, quando Baldessari deve, in sostanza, rimettersi in sintonia con il nuovo volto del Futurismo, che nel frattempo si era rivolto al cielo ed al lirismo cosmico.*

*E se dunque all'inizio della sua carriera, negli anni Dieci, i suoi riferimenti erano Boccioni, Carrà e Balla, ora, all'inizio degli anni Trenta sono invece Prampolini e, appunto, Dottori.*





## SINTESI E FIGURA

Un dato è certo. Quando Baldessari, nell'estate del 1916 è a Lugo, e conosce Dafne Gambetti, la giovane maestra delle scuole elementari, è già pressoché rientrato nel figurativo. Infatti, quando non si aveva ancora sentore di questo suo precedente periodo astratto (lo stesso artista non ne aveva mai esplicitamente accennato) un dipinto appunto datato 1916, intitolato Donna + finestra, che (si è capito poi) ritraeva proprio la Gambetti, era considerato il suo primo lavoro futurista. Ma era proprio la sua alta qualità pittorica e compositiva a non convincermi quando, si era nel 1989, in occasione del primo volume del catalogo generale delle opere futuriste dell'artista, appunto scrivevo che non era credibile che il Baldessari da un giorno all'altro fosse passato dai dipinti didascalici "alla Ciardi" a questo capolavoro futurista, senza un benché minimo segno di avvicinamento. Si conveniva che fosse a Firenze già dalla prima metà del 1915, eppure si ammetteva che un giovane pittore, nel pieno della sua giovinezza, se ne fosse rimasto fermo, per un anno, sino alla metà del 1916, quando, a Lugo, conosce Dafne e la ritrae, più e più volte. Anzi, i ritrovamenti degli ultimi quindici anni hanno posto in luce vari studi sul tema di Dafne, studi che via via affinano il segno, la composizione, o il grado di scomposizione dell'immagine, per giungere, comunque, a quell'idea, Boccioniana, di un "antigradoso" accettabile (perlomeno nella sua visione).

Un fatto comunque è certo: quello della figura è uno dei leit motiv della sua produzione, che a volte giunge ad esiti di altissima qualità, come ad esempio in Salotto giapponese, del 1918 (un'opera a suo tempo "transitata" da Farsetti) o in Lucienne, del 1919, un nudo già in clima di pre-Novecento, dove ritrae la prima moglie, cabarettista, e probabile artefice del suo interesse per il teatro.

Ma, se gran parte delle figure singole sono dipinti dedicati a donne, quando invece si passa dalle figure, specie in interni di osterie o cabaret, in genere uomini intenti in degustazioni, Baldessari si esalta e dà il meglio di sé stesso, con abili giochi di profondità e luci che definiscono lo spazio, e con ampi spettri cromatici che giungono sino ad apparenti monocromi, specie dopo il 1919.

Il tema, poi, della simultaneità urbana, della contemporaneità di situazionismi vari, trova invece applicazione nelle sue tecniche miste, tempera od olio e collage, dove Baldessari riesce ad attuare quella simultaneità di visione che ci pone su di uno stesso piano differenti tranches de vie, come ne La morte del fico, del 1918.

17

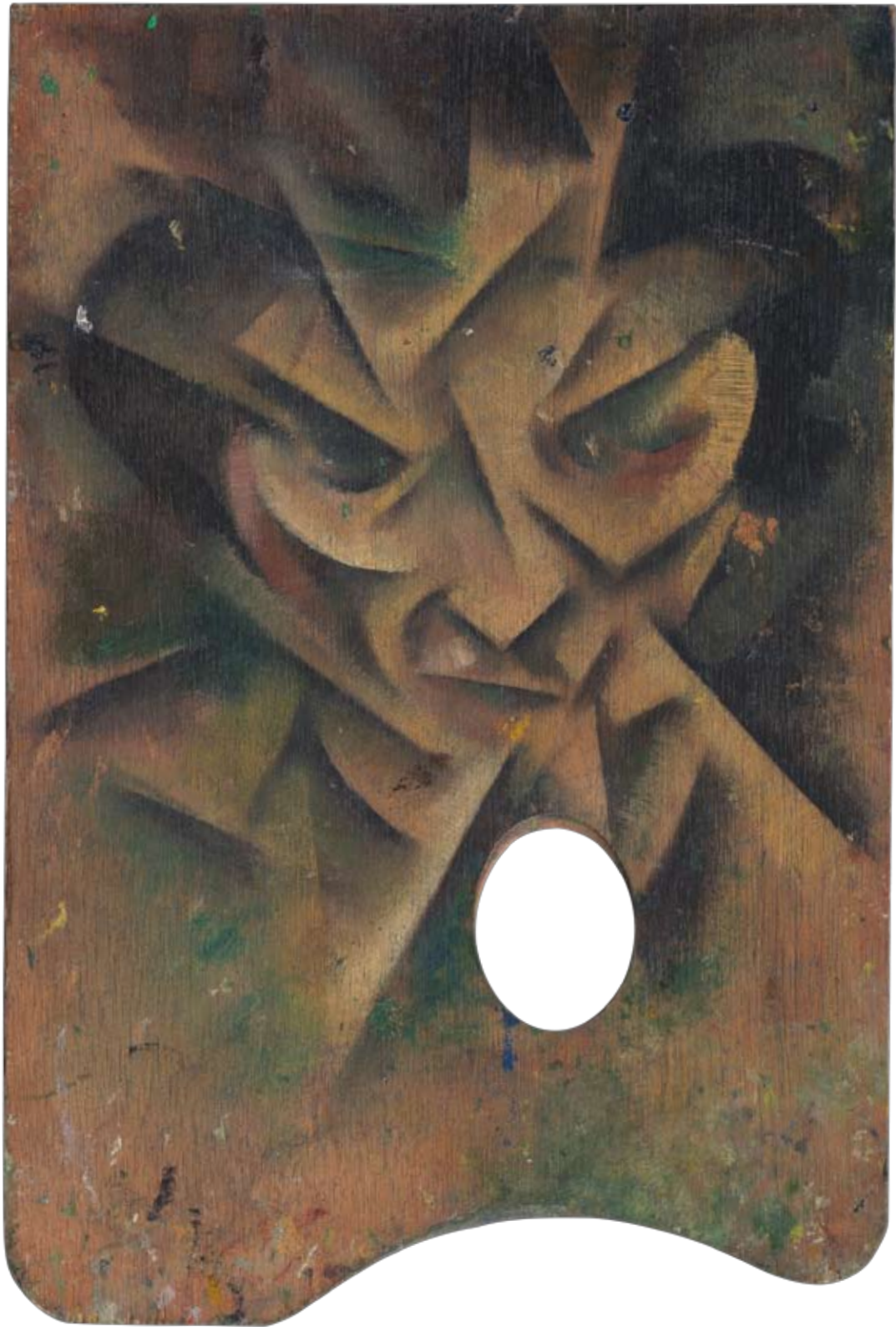
**Cassetta dei colori con *Volto di donna reclinato*  
dipinto sulla tavolozza, 1916 ca.**

Olio su legno, cm 30x20,1 (tavolozza); cm 24,5x34x6,3  
(cassetta)

*Oggetto del tutto singolare, ma non inusuale nel lavoro di Baldessari. Se ne conoscono infatti almeno tre: questa del 1916, un'altra del 1915 di proprietà degli Eredi Baldessari, ed un'altra ancora sempre del 1916, anch'essa in mostra.*

*Per la postura, piegata in avanti, è in riferimento con un pastello dei primi del 1916 che si ritiene essere un suo autoritratto. In questo caso, invece è riconoscibile un volto femminile, che potrebbe forse essere uno dei primi ritratti di Dafne Gambetti. Ambedue hanno un forte richiamo all'iconografia Boccioniana.*





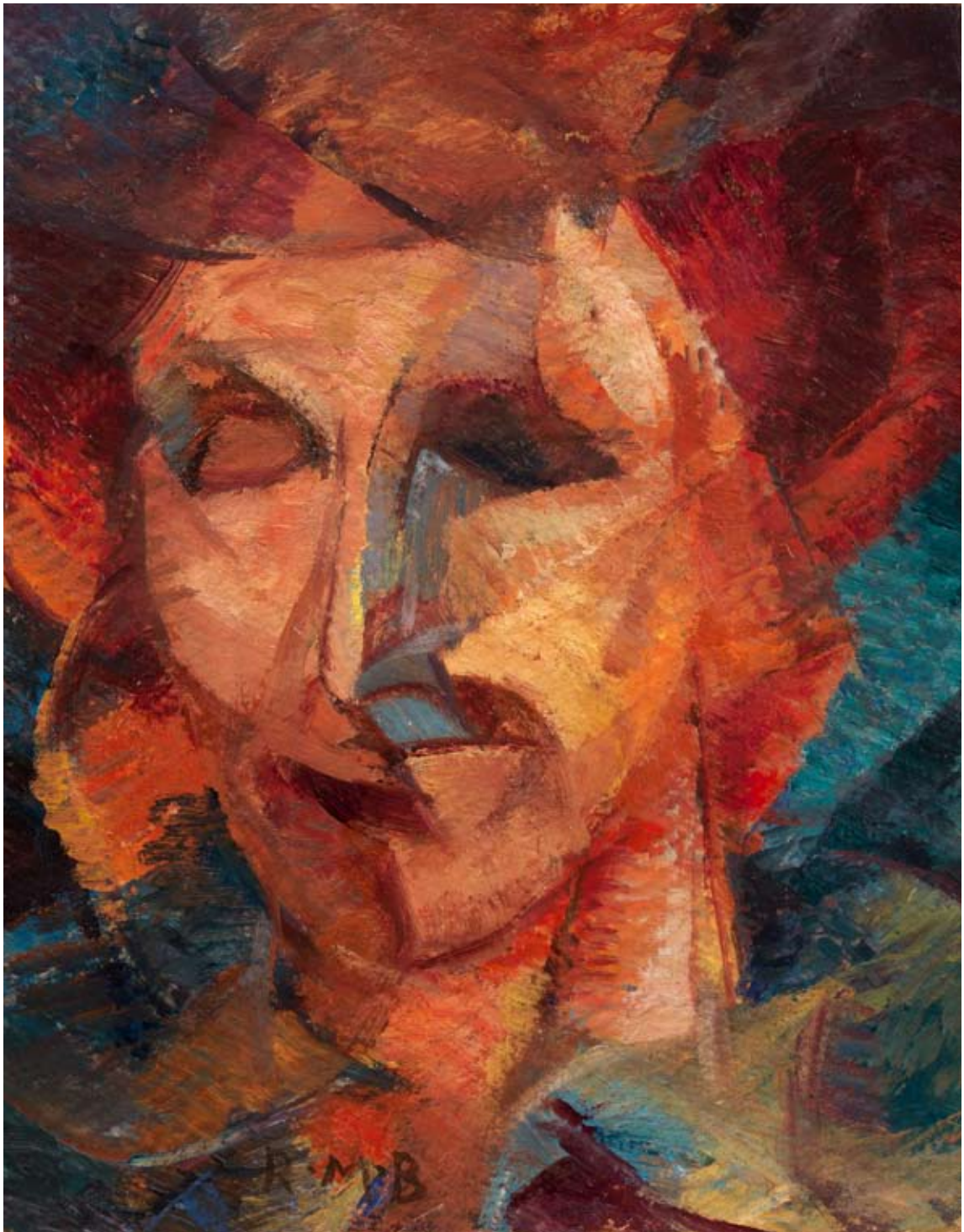
**18**

**Volto di donna, 1915 ca.**

Olio su cartone, cm 22,9x18

*Anche quest'opera rientra in quel ristretto gruppo di suoi lavori futuristi che hanno ancora un'evidente ascendente all'opera di Boccioni, non solo per la tipologia pittorica ma anche per le tonalità cromatiche, ancora distanti dalla sua tavolozza-tipo, più orchestrata sui gialli, sui verdi e sui marroni.*







**19**

**Busto di signora, 1916 ca.**

Matita grassa su carta, cm 20,2x14



**20**

**Scomposizione di testa, 1916 ca.**

Matita e gessetto bianco su carta, cm 23,4x17,6



**21**

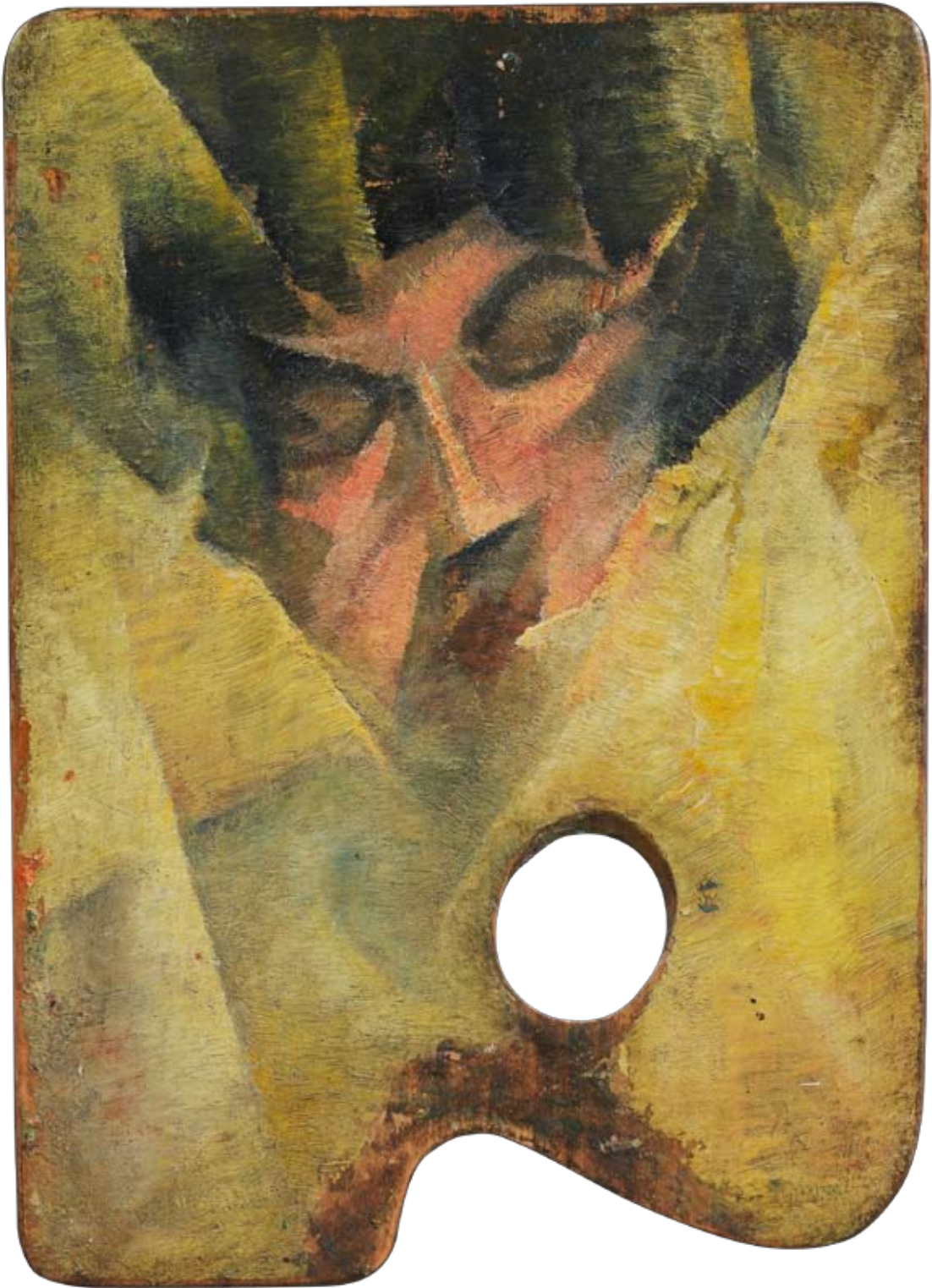
**Scomposizione di testa, 1916**

Matita grassa su carta, cm 20,4x16,4

**Cassetta dei colori con *Volto di donna (Dafne)* dipinto sulla tavolozza e con *Dinamismo di case* dipinto all'interno del coperchio, 1915 ca. (coperchio); 1916 ca. (tavolozza)**

*L'opera *Dinamismo di case* è stata realizzata sull'interno del coperchio della cassetta con i colori dell'artista.*







**23**

**Studio di figura I, 1916 ca.**

Matita e biacca su carta, cm29,2x17,8

*Ambedue i disegni sono in relazione con un pastello quasi del tutto identico, dello stesso anno, e, a loro volta, sono degli studi di figura e postura per il grande pastello con l'arrivo del treno alla stazione di Lugo di Romagna (si veda in: Baldessari e*

*Depero. Futurismi a confronto, Fondazione Zoli, Forlì, 11 maggio - 13 luglio 2008, a cura di M. Scudiero e M. Vanni; ripr. in cat. pag. 120). Il disegno a fianco, inoltre, porta sul retro uno studio "dinamico" probabilmente della fine del 1915.*



**24**

**Studio di figura 2, 1916 ca.**

Carboncino, acquerello e matita su carta,  
cm 30,1x19,5.

**25**

**Donna al tavolo, 1917 ca.**

Matita grassa su carta, cm 23,9x17,1

*Si tratta di uno dei primi studi sul tema del corpo femminile visto da dietro, un tema che, via via più sintetico, diverrà un leit motiv nella produzione di Baldessari degli anni 1918-1919*





**I musicanti, 1918**

Olio e collage su cartone, cm 46,7x39

*Per via della posture delle figure centrali, l'opera è in chiara relazione con il dipinto "Simultaneità", dell'anno precedente (si veda Cat. Ragionato, vol. 1°, 1989; tav. 8 a pag. 64).*

*E' comunque inserita in quel filone di opere a collage e pittura, realizzate proprio verso il 1918, che ben si prestano a riportare l'atmosfera concitata e febbrile delle varie attività che si verificavano sulla strada, nelle piazze, nei bar e nei cabaret, insomma nell'esercizio della "socialità".*

*E se quest'opera è molto concentrata sui soggetti stessi, questi musicanti avvolti da fasci di luce che sembrano racchiuderli in cunei che delimitano lo spazio, in ciò rendendo quell'atmosfera intima della performance, il dipinto seguente invece, è, all'opposto, un altro esempio di simultaneità e dinamismo di folla, con duplici visioni dentro-fuori, interno-esterno, in un continuo contrappunto che poi converge verso i due piatti in basso al centro.*



**27**

**La morte del fico, 1918 ca.**

Olio e collage su cartone, cm 64,1x45,7



**Blu Cafe (Vaso di fiori + Figure in interno), 1918-19**

Olio su cartone, cm 43,2x56

*Gli anni dal 1918 al 1922 sono caratterizzati da vari dipinti dedicati al tema degli interni specie se d'osteria. Si tratta quasi sempre di composizioni altamente suggestive proprio perché in quegli anni giunge anche a piena maturazione quello che possiamo definire lo "stile Baldessari", vale a dire l'affinamento delle tipologie delle sue figure (come ad esempio il lettore di giornale); la bilanciatura dei cromatismi, spesso dei "bagni" di apparente monocromia; e infine l'inserimento di lettere e parole, non a collage ma dipinte.*

*Ma in questo caso, Baldessari ha giocato anche la carta della prospettiva, riprendendo l'idea di una natura morta (un vaso, appunto) che aveva da poco realizzato, e ponendola in primo piano in modo tale da creare un doppio livello di visione e quindi una notevole profondità nell'infilata, a destra, verso l'interno del locale.*



**Fumatore al caffè, 1919**

Olio su cartone, cm 50x70,3

*Quanto detto per l'opera precedente, trova qui puntuale conferma.*

*Vale a dire che anche in questo dipinto Baldessari gioca la carta della profondità, semplicemente sostituendo il vaso con un fumatore in degustazione al tavolino. Muta, invece, il clima cromatico. Siamo al 1919, e nel lavoro di Baldessari si assiste via via ad un'attenuazione dei toni, forse anche in connessione con gli esiti tragici della prima guerra mondiale che Baldessari aveva sofferto psicologicamente, nei termini di una disillusione di fronte alla realtà (le distruzioni, i morti) rispetto alla teoria (i proclami marinettiani di "Guerra sola igiene del mondo"). Da questo momento, dunque, molte opere dell'artista subiscono questa specie di bagno di una prevalente monocromia, ma, se da una parte l'impatto cromatico ne risente, l'opera invece acquisisce un rigore costruttivo nuovo.*



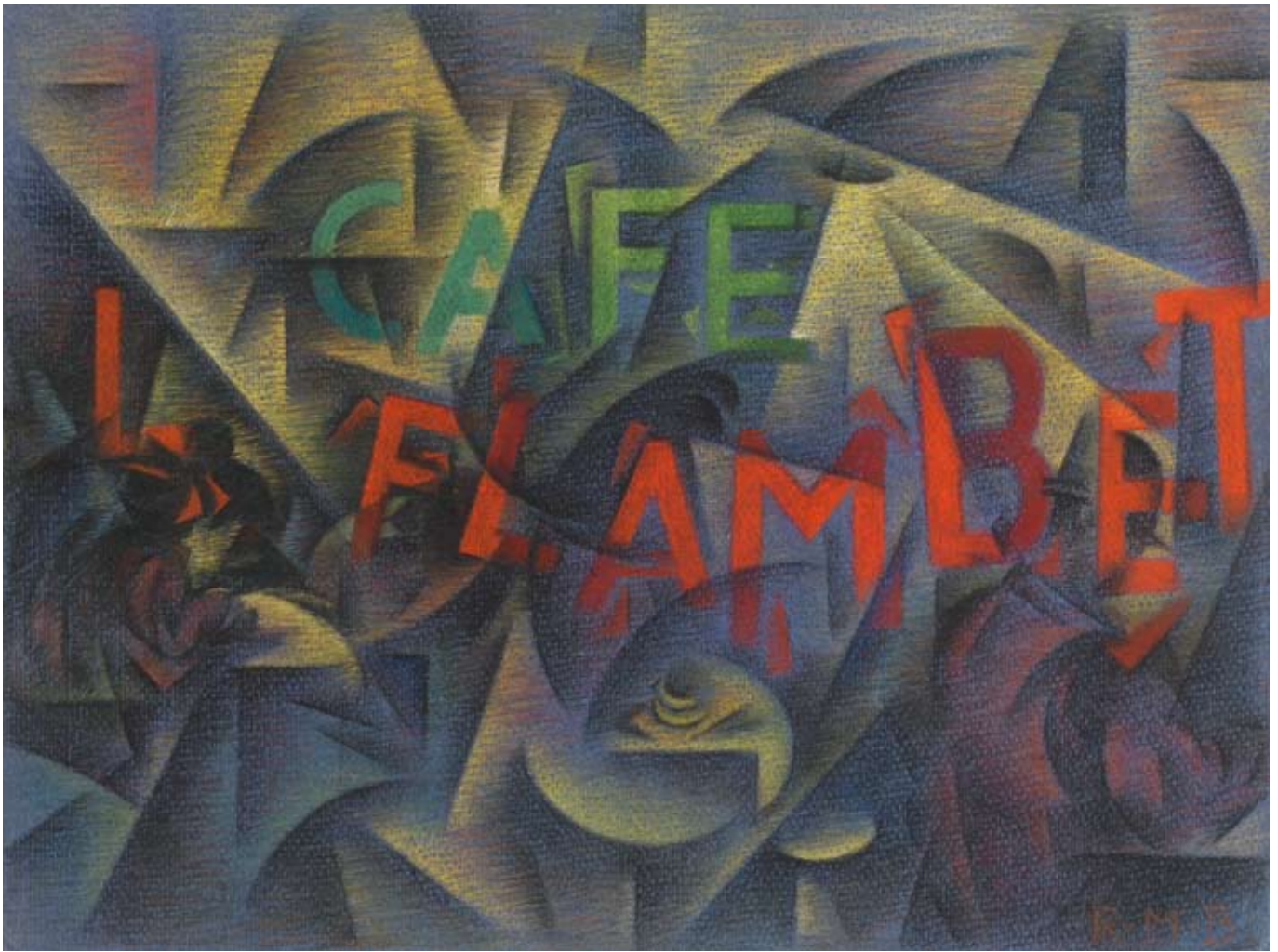


**30**

**Cafe Flambet, 1919**

Pastelli colorati su cartoncino, cm 25x33,5

*Opera di grande fascino cromatico e compositivo, rientra nel gruppo degli studi che Baldessari dedica al cabaret ed al teatro, ed in un senso più vasto per quell'attitudine, derivatagli dalla frequentazione di Rosai, alle ambientazioni vernacolari in bar ed osterie, che tuttavia qui è elevata a raffinato gioco di luci ed ombre, dove le figure e gli ambienti sono "intuiti" piuttosto che "visti".*



**31**

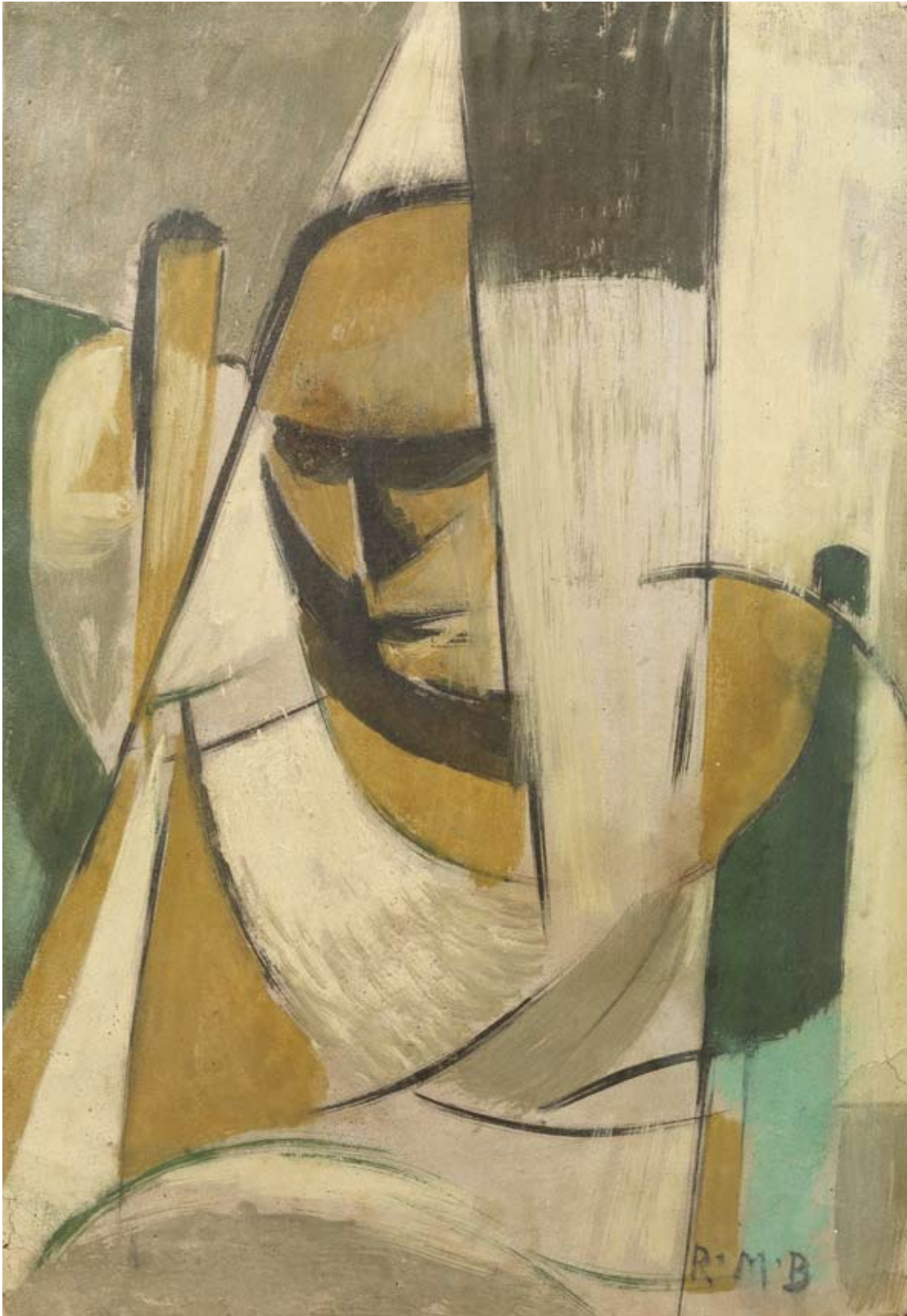
**Studio di testa, 1920 ca.**

Olio su cartone, cm 31x22

*Si tratta certamente di uno studio di postura per il grande dipinto "Il Bevitore", appunto dello stesso anno, e oggi conservato al Museo Civico di Rovereto.*

*Nell'opera finale il personaggio è come immerso nel cono di luce che proviene dall'alto che avvolge tutta la figura in una monocromia arancione. E qui, infatti, Baldessari studia, assieme alla postura, questi "tagli di luce", e ne simula i contrasti, che poi invece nella versione finale saranno molto mitigati.*

*Qui dunque vi è la prima idea, l'energia e il segno che poi la rimediazione pittorica a volte ci fa perdere.*

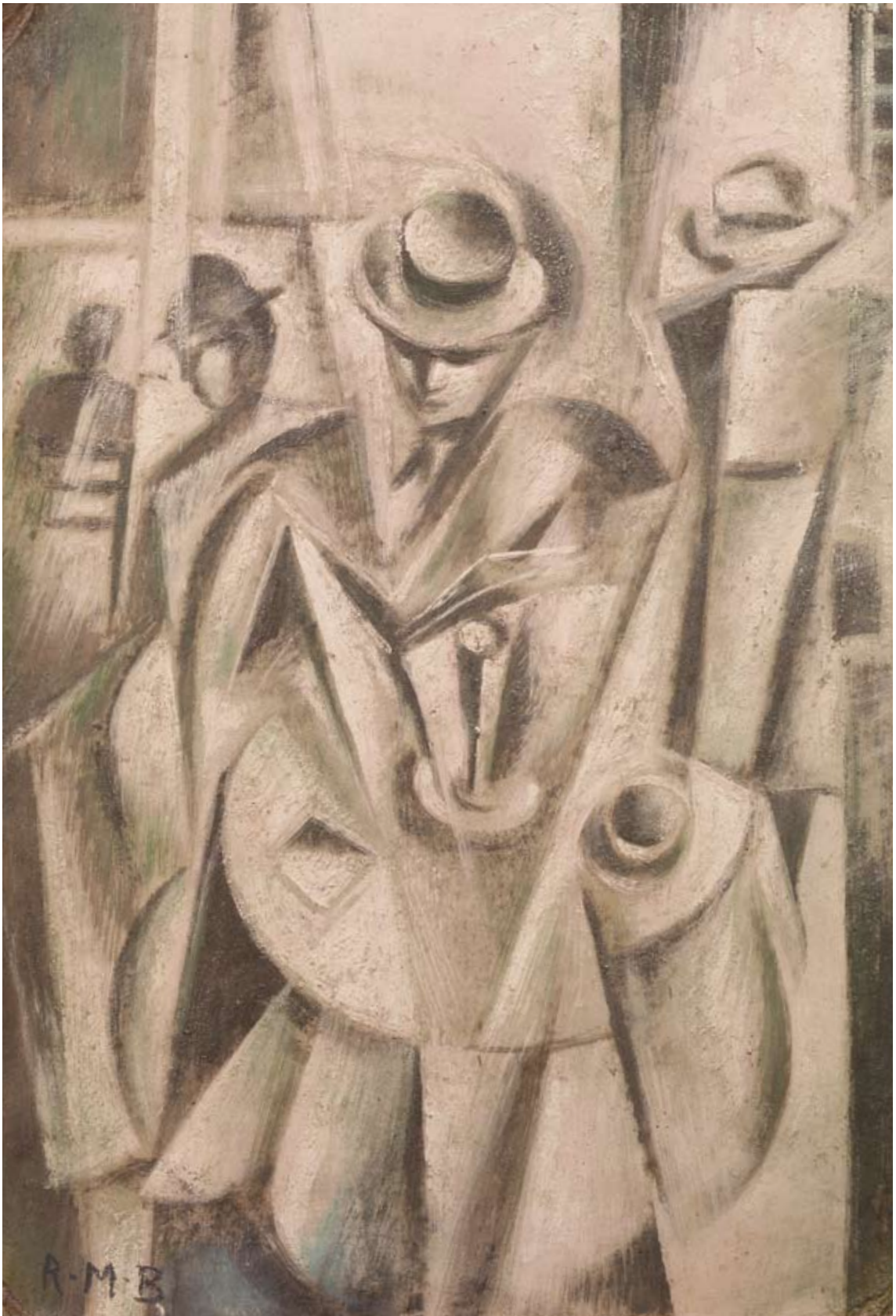


**Figure al caffè, 1921-22**

Olio su cartone, cm 41x28

*Verso il 1922, quella generale attitudine alla monocromia giunge al suo punto massimo. E' il momento della stretta frequentazione di Mario Sironi, e Baldessari, ormai disilluso dal Futurismo, grazie all'amico comincia a sentire l'influenza del "Ritorno all'Ordine".*

*Ancora una volta il "mimetismo" stilemico di Baldessari entra in azione e realizza alcune composizioni di raffinato ed apparente monocromismo, come in questo caso (per fare un altro esempio si veda in *Cat. Ragionato*, vol. 1°, 1989; tav. 45 a pag. 138), dove tuttavia la lezione futurista è ancora ben viva, come mostrano i tagli di luce dall'alto.*







## MONDO DINAMICO

Il dinamismo futurista, ovvero l'analisi del movimento, la simultaneità del gesto, ma non solo. Parlando di Futurismo il dinamismo si associa anche all'idolatria della macchina. Marinetti, appunto esclamava che «un'automobile lanciato in corsa è più "bello" della Vittoria di Samotracia», dove, come si vede, l'automobile era declinato al maschile, in quanto si riteneva che "l'ardire e l'ebbrezza della velocità" fossero faccende del tutto "virili", quindi per soli uomini.

È un tema, quello della velocità, soprattutto, ma anche della simultaneità (ad essa correlata) che affascina Baldessari il quale vi si applica con intensità e studia il dinamismo e la visione simultanea a più latitudini, vale a dire non tanto e non solo quelle ovvie, com'è appunto il caso della velocità di un'auto, di un treno o di una bicicletta, ma anche in situazioni impensabili, come ad esempio nel lavoro, con il "movimento" dell'arrotino, oppure andando ad inventarsi il dinamismo della "raccolta delle olive", appunto generato dalla scuotitura dei rami dell'ulivo, o, ancora, si volge al dinamismo dell'azione scenica del circo o a quello del turbinio di un ballo. Un ultimo aspetto del dinamismo è quello della visione simultanea ed atemporale, cioè quella dei "ricordi" di un decorato, che ricorda un po' la dinamica degli "stati d'animo" di Boccioni. Come si vede, il cerchio si apre e si chiude sempre lì.

**Ciclisti in corsa, 1916-17**

Matita grassa su carta, cm 17,4x25,1

*Il cavallo e la bicicletta sono stati i primi soggetti "dinamici" che hanno attratto l'attenzione dei futuristi. All'epoca già si correva il Giro d'Italia, mentre invece le automobili erano ancora un oggetto per pochi privilegiati, ed anche non tanto facili da guidare. Ne fece esperienza lo stesso Marinetti, che con la sua Isotta Fraschini capottò in un fosso a lato strada, nella periferia di Milano.*

*Baldessari, che ha già ben sviluppato un suo "alfabeto" segnico tramite il quale scompone e ricomponne l'immagine, secondo linee-forza che dinamizzano la composizione, si trova perfettamente a suo agio quando deve rendere l'idea di un oggetto in movimento nello spazio, proprio perché gli basta "non chiudere" le forme, ed accompagnare i "lati aperti" con "linee-forza", ed il gioco è fatto.*

*In questo modo, questi ciclisti sembrano davvero passare davanti all'osservatore, anziché risultare "imbalsamati" come nelle foto dell'epoca che, invece, ne fissavano il movimento ad un preciso istante. Il dinamismo futurista, invece, presuppone la simultaneità di visione, cioè l'idea di successione del movimento.*



**34**

**Velocità + auto + strada, 1916-17**

Pastelli colorati su cartone, cm 33,4x45,5

*Rientra in una serie di studi di "velocità" che Baldessari realizza prevalentemente con la tecnica "divisionista" dei pastelli colorati nel biennio 1916-17 e che dedica in particolar modo al tema del treno in corsa, ma anche all'automobile e alla motocicletta. In questo ciclo è presente la triade di elementi più tipicamente futuristi : la velocità, il dinamismo e la simultaneità.*



**Arrotino, 1916**

Matita grassa e matite colorate su carta,  
cm 20,2x14

*L'arrotino, come si accennava in premessa, è l'eccezione che conferma la regola. Vale a dire che dimostra come si possa trattare il dinamismo anche senza necessariamente affrontare i temi classici del "motorismo". In questo caso Baldessari anziché concentrarsi sul "moto" della mola, che tutto sommato è una parte molto limitata dell'immagine, mentre poi tutto il resto, arrotino compreso, sarebbe rimasto statico, ha pensato di rovesciare il problema. Vale a dire che si è concentrato su quella che possiamo definire "irradiazione" di energia, dovuta al movimento, nello spazio circostante all'arrotino, ed ha significato tutto ciò con una serie di linee-forza dal duplice valore semantico. Da una parte rendere per sintesi minima l'environment, cioè quello che sta attorno all'arrotino (in ciò portandolo in primo piano) e, dall'altra, appunto di sottendere ad una certa forma di "vibrazione", di dinamismo appunto, che è quella prodotta dalla macchina affilatrice.*

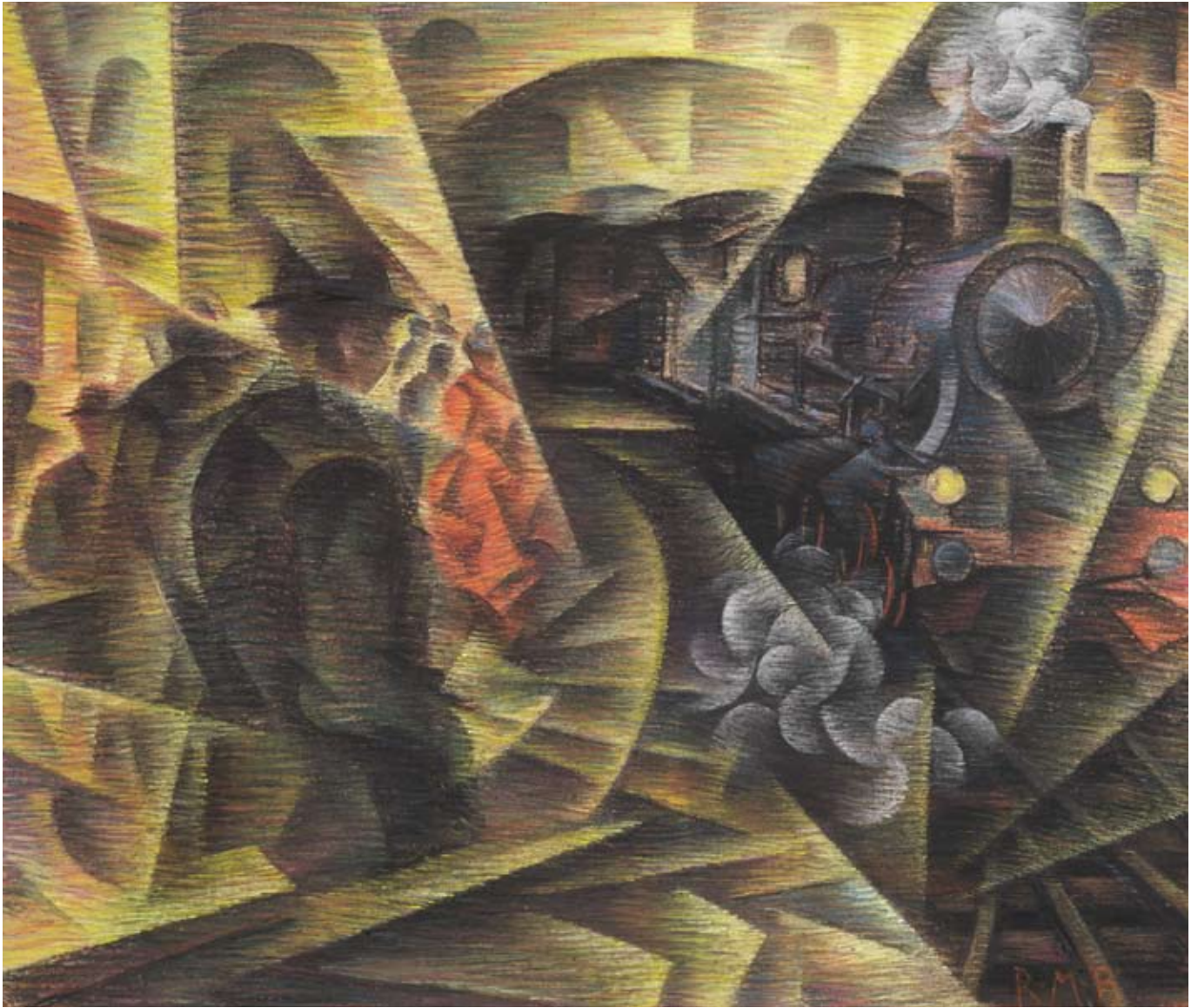


**Stazione + Treno, 1916-17 ca.**

Pastelli colorati su cartone, cm 42,8x50,4

*Rientra nella serie degli studi di "velocità" che Baldessari dedica in particolar modo al tema del treno in corsa e del quale ha realizzato un certo numero di opere nelle quali si pone di volta in volta l'accento sull'aspetto meccanico, sulla simultaneità oppure su quello "sociale" (la folla che attende il treno in arrivo alla stazione, come in questo caso). Si tratta quasi esclusivamente di opere realizzate a pastello con la tecnica "divisionista" che ben si adatta alla triade di elementi più tipicamente futuristi: la velocità, il dinamismo e la simultaneità. A tutto ciò Baldessari aggiunge di volta in volta un uso accorto delle linee-forza e dei fasci di luce, in modo tale che le composizioni vivano come di energia propria.*





**Raccolta delle olive, 1918-19**

China su carta, cm 27x20,5

*Anche in questo caso vale quanto detto per L'arrotino, e cioè di come spesso Baldessari riesca a trattare (ed a scovare) gli aspetti del dinamismo che sono racchiusi anche in tematiche slegate dalla filosofia macchinistica. In questo caso è il gran lavoro di scuotimento dei rami e di raccolta delle olive che dà origine ad una serie di movimenti che continuamente si sovrappongono e che possono essere "intuiti" (più che visti) solo applicandovi le leggi della visione rallentata, oppure della foto stroboscopica, come negli studi realizzati da Muybridge sulla fine dell'Ottocento, cui i futuristi sono in parte debitori. Baldessari, dovendo operare con il pennino, si è avvalso di un fitto intreccio di linee-forza che irradiano da vari punti focali, ed il cui risultato finale è un fitto intreccio di linee direzionali (che appunto simula il permanere sulla retina delle varie posizioni del soggetto) entro al quale si può comunque scorgere il "dato figurativo" fissato in una di queste "n" posizioni.*



**Studio per Il Circo (Ballerina), 1919 ca.**

Tempera su cartoncino, cm.41,2x34,3

*L'opera è leggermente più grande di quella visibile nell'ovale, ma si tratta di un passepartout realizzato dallo stesso artista (o sostituito sulla base di quello originale), in quanto Baldessari (come nel caso di "Città + Tipografia"), aveva inteso impaginare in questo modo l'opera, cioè sulla "centralità" della ballerina sul proscenio.*

*L'opera vive tutta qui: su questa centralità, che è ulteriormente enfatizzata dal fascio di luce che avvolge la ballerina, e dal "gesto", dalla postura della ballerina stessa, che sembra sospesa tra un passo di danza e l'altro.*



**39**

**Ritmi di ballo, 1918-19 ca.**

Olio su carta applicata su cartone, cm15,4x11

*Opera che rientra in quel lungo ciclo che prende l'avvio nel 1916, e che riguarda gli ambienti del Cabaret e del Teatro di varietà.*

*Mostra anche un'interessante ripresa delle linee-forza boccioniane che ne dinamizzano la composizione e che ben rendono l'idea della successione di movimenti nel corso di una danza.*



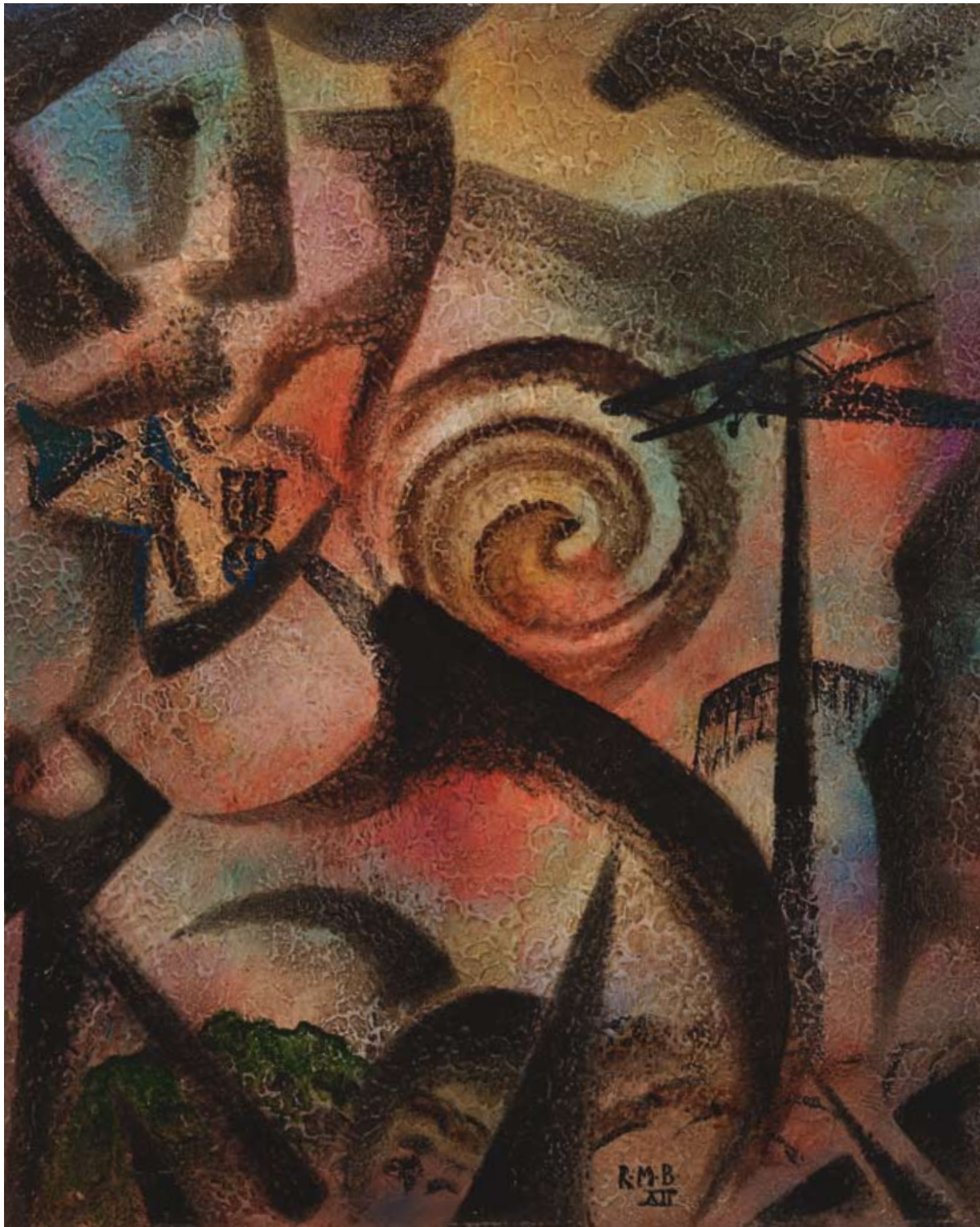
**Il decorato, 1934**

Smalti su cartone telato, cm 50x40

*Si tratta di una tipica opera sperimentale del secondo periodo futurista, durante il quale Baldessari diviene molto "mimetico", nel senso del non mostrare uno stile ben codificato. Questo era dovuto, come già accennato, al fatto del dover ritrovare le coordinate di un Futurismo che non "frequentava" da quasi dieci anni.*

*Sull'opera in sé va detto che si tratta di un'operazione sulla memoria di visione, cioè sul porre contemporaneamente visibili vari fatti o situazioni distanti nel tempo. Ri-entra, anche questa, nel cosiddetto recupero degli "stati d'animo", proprio perché l'aereo, il torrione, la medaglia e le ombre quali "fantasmi della guerra", sono tutte "visioni simultanee" che il decorato rivive nel momento del ricevimento della medaglia. E' uno degli ultimi saggi futuristi di Baldessari, ma non per questo meno interessante.*







SCHEDE



- 1**  
**Espansione di forze (Dinamismo), 1915 ca.**  
 Olio su tela, cm 46x54,8  
 Siglato in basso a destra: R.M.B.;  
 al verso sul telaio cartiglio con  
 firma, titolo e data: R.M. Baldessari  
 / *Dinamismo 1915: etichetta La  
 bellezza della velocità* / 1 ottobre - 27  
 novembre 2005 / Villa Panza, Varese  
 "Scuderia Grande".  
 Esposizioni: *La bellezza della velocità,*  
 Varese, Villa Panza, 1 ottobre - 27  
 novembre 2005.
- 2**  
**Dinamismo di forme**  
**(Forme dinamiche 14°), 1915 ca.**  
 Olio su tela, cm 37,2x49,4  
 Siglato in basso a sinistra: R.M.B.
- 3**  
**Clown (Abstraktion-Kopf,**  
**Astrazione-Testa), 1915 ca.**  
 Pastelli su carta pesante,  
 cm 31,2x21,2  
 Siglato in basso a destra: R.M.B.;  
 al verso sulla carta titolo: "Clown";  
 su un cartone di supporto: etichetta  
 Alfred Hess Sammlung - Zürich (con  
 titolo *Abstraktion-Kopf, Astrazione-*  
*Testa*): cartiglio scritto a macchina  
 recante i dati dell'opera e Arch. Arte  
 Centro n. 8921.  
 Storia: Collezione Hess, Zurigo;  
 Collezione privata  
 Certificato con foto Archivio Unico per  
 il Catalogo delle Opere Futuriste di  
 Roberto Marcello Baldessari, Rovereto,  
 26 novembre 2001, con n. B15 - 22.
- 4**  
**Dinamismo di una rosa, 1915-16**  
 Pastelli su carta, cm 33,4x22,7  
 Siglato in basso a sinistra: R.M.B.,  
 titolo al verso sul cartone: *Dinamismo*  
*di una rosa.*
- 5**  
**Dinamismo di case - 2, 1915**  
 Matita e biacca su carta ocrea,  
 cm 31,9x24,5  
 Luogo, sigla e data in basso a destra:  
 Rovereto 6° R.M.B. 1915.  
 Certificato con foto Archivio Unico per  
 il Catalogo delle Opere Futuriste di  
 Roberto Marcello Baldessari, Rovereto,  
 14 gennaio 2008, con n. B15 - 60.
- 6**  
**Villa Chopin, 1916-17**  
 Matita grassa su carta, cm 20,2x14  
 Firmato in basso a destra: Iras, titolo  
 in basso a sinistra: Villa Chopin.
- 7**  
**Volumi di paese, 1916 ca.**  
 Carboncino e biacca su carta da  
 imballo, cm 26,4x19,7  
 Firmato in basso a destra: Iras.  
 Certificato con foto Archivio Unico  
 per il Catalogo delle Opere Futuriste  
 di Roberto Marcello Baldessari,  
 Rovereto, 18 febbraio 2008, con  
 n. B16 - 74.
- 8**  
**Strumenti + Musica, 1916 ca.**  
 Matita su carta, cm 23,8x15,5  
 Titolo in basso a sinistra: Strumenti  
 Musicali, firma in basso a destra:  
 Iras.  
 Certificato con foto Archivio Unico per  
 il Catalogo delle Opere Futuriste di  
 Roberto Marcello Baldessari, Rovereto,  
 18 marzo 2005, con n. B16 - 59.
- 9**  
**Natura morta (Bottiglia e**  
**bicchiere), 1916 ca.**  
 Matita grassa su carta,  
 cm 20,7x14,9  
 Firmato in basso a sinistra: Iras.  
 Certificato con foto Archivio Unico per  
 il Catalogo delle Opere Futuriste di  
 Roberto Marcello Baldessari, Rovereto,  
 18 febbraio 2008, con n. B16 - 75.
- 10**  
**Paese in Romagna (Lugo), 1916-17**  
 Olio su tavola, cm 22,4x33  
 Siglato in basso a sinistra: R.M.B.  
 (poco leggibile), firmato al verso:  
 Iras.
- 11**  
**Paesaggio + luce, 1917 ca.**  
 Matita grassa e rialzi a biacca su  
 carta, cm 25,1x17,5  
 Titolo in basso al centro: Paesaggio  
 + luce, firma in basso a destra: Iras.
- 12**  
**Case + alberi, 1917 ca.**  
 Pastelli su carta, cm 30,3x24,2  
 Firmato e siglato in basso a destra:  
 Iras R.M.B.; al verso sulla carta: Iras  
 13 / [...]  
 Certificato con foto Archivio Unico  
 per il Catalogo delle Opere Futuriste  
 di Roberto Marcello Baldessari,
- Rovereto, 9 gennaio 2004, con n.  
 B17 - 47.
- 13**  
**Città + Tipografia, 1917**  
 Matita grassa, pastello, carboncino  
 e collage su carta, cm 29,6x42,1  
 (foglio), cm. 29,1x39,2 (ovale)  
 Siglato in basso al centro: R.M.B. Al  
 verso, su un cartoncino di supporto: BR  
 / Città + Tipografia / 1917 / RMB.  
 Certificato con foto Archivio Unico per  
 il Catalogo delle Opere Futuriste di  
 Roberto Marcello Baldessari, Rovereto,  
 18 febbraio 2008, con n. B17 - 61.
- 14**  
**Barche al porto, 1920 - 21 ca.**  
 Pastelli su carta, cm 13,4x20,4  
 Firmato in basso a sinistra: Iras; al  
 verso sulla carta titolo e firma: *Barche*  
*al porto Iras.*  
 Certificato con foto Archivio Unico per  
 il Catalogo delle Opere Futuriste di  
 Roberto Marcello Baldessari, Rovereto,  
 18 febbraio 2008, con n. B20 - 49.
- 15**  
**Nuit, 1923 ca.**  
 Gouache e collage su cartone,  
 cm 48,2x33,2  
 Siglato in basso sul margine destro:  
 R.M.B.; al verso sul cartone titolo e  
 sigla: "Nuite" (sic) / R.M.B.: etichetta  
 e timbro Galleria Arte Centro, Milano,  
 con n. 8775.  
 Esposizioni: R.M. Baldessari. Opere  
 futuriste 1914-1923, a cura di M.  
 Scudiero, Milano, Arte Centro, ottobre  
 2001, cat. p. 47, n. 69, illustrato (con  
 titolo *Amsterdam*).
- 16**  
**Ritmi ascensionali, 1934 ca.**  
 Olio su cartone, cm 45,7x46  
 Siglato in basso a sinistra: R.M.B.  
 Opera registrata presso l'Archivio  
 Baldessari con il n. B34 - 13.
- 17**  
**Cassetta dei colori con Volto di**  
**donna reclinato dipinto sulla**  
**tavolozza, 1916 ca.**  
 Olio su legno, cm 30x20,1 (tavolozza);  
 cm 24,5x34x6,3 (cassetta)
- 18**  
**Volto di donna, 1915 ca.**  
 Olio su cartone, cm 22,9x18  
 Siglato in basso verso sinistra: R.M.B.

19

**Busto di signora, 1916 ca.**

Matita grassa su carta, cm 20,2x14  
Firmato in basso a destra: Iras.

20

**Scomposizione di testa, 1916 ca.**

Matita e gessetto bianco su carta,  
cm 23,4x17,6

Firmato in basso a destra: Iras.

21

**Scomposizione di testa, 1916**

Matita grassa su carta,  
cm 20,4x16,4

Firmato in basso a sinistra: Iras.

22

**Cassetta dei colori con Volto di donna (Dafne) dipinto sulla tavolozza e con Dinamismo di case dipinto all'interno del coperchio, 1915 ca. (coperchio); 1916 ca. (tavolozza)**

Olio su legno, cm 24,2x17,2 (tavolozza); cm 17,5x24,5 (coperchio); cm 19,8x26,8x5,5 (cassetta)

Storia: Collezione Hess, Zurigo; Collezione privata

Opera registrata presso l'Archivio Baldessari con il n. B16 - 52.

23

**Studio di figura I, 1916 ca.**

Matita e biacca su carta,  
cm 29,2x17,8

Firmato in basso a destra: Iras.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 18 marzo 2005, con n. B16 - 60.

24

**Studio di figura 2, 1916 ca.**

Carboncino, acquerello e matita su carta, cm 30,1x19,5

Siglato in basso a destra: R.M.B., titolo in basso al centro: Studio di figura 2. Al verso abbozzo di altra composizione a carboncino con *Studio Dinamico*, probabilmente della fine del 1915.

25

**Donna al tavolo, 1917 ca.**

Matita grassa su carta,  
cm 23,9x17,1

Firmato in basso a destra: Iras.

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 18 febbraio 2008, con n. B17 - 60.

26

**I musicanti, 1918**

Olio e collage su cartone,  
cm 46,7x39

Firmato e datato in basso a sinistra: R.M. Baldessari 1918.

Storia: Collezione Hess, Zurigo; Collezione privata

27

**La morte del fico, 1918 ca.**

Olio e collage su cartone,  
cm 64,1x45,7

Siglato in basso a sinistra: R.M.B.

28

**Blu Cafe (Vaso di fiori + Figure in interno), 1918-19**

Olio su cartone, cm 43,2x56

Firmato in basso a sinistra: R.M. Baldessari; al verso sul cartone: Iras Fiori [...] + interno: etichetta Alfred Hess Sammlung - Zürich, con titolo *Blau Cafe* e data 1918/19.

Storia: Collezione Hess, Zurigo; Collezione privata

Esposizioni: Baldessari e Depero. Futurismi a confronto, a cura di M. Scudiero e M. Vanni, Forlì, Fondazione Zoli, 11 maggio - 13 luglio 2008, cat. p. 112, illustrato.

29

**Fumatore al caffè, 1919**

Olio su cartone, cm 50x70,3

Firmato e datato in basso a destra: R.M. Baldessari 1919, al verso, a matita, data, sigla e titolo: 1919 / R.M.B. / Fumatore al caffè.

Esposizioni: Futurismo 1909 - 1944, a cura di M. Scudiero, Rovereto, Studio 53 Arte, novembre - dicembre 1999, cat. p. 3, illustrato; R.M. Baldessari. Opere futuriste 1914 - 1923, a cura di M. Scudiero, Milano, Arte Centro, ottobre 2001, cat. p. 43, n. 62a, illustrato.

30

**Cafe Flambet, 1919**

Pastelli colorati su cartoncino, cm 25x33,5

Siglato in basso a destra: R.M.B. Al verso scritta: MR/19 / n°5.

Opera registrata presso l'Archivio Baldessari con il n. B19 - 29.

Esposizioni: Da Van Gogh a Warhol. La grande pittura dalla follia alla Factory, Cortina d'Ampezzo, Farsetti Arte, agosto 2008.

31

**Studio di testa, 1920 ca.**

Olio su cartone, cm 31x22

Siglato in basso a destra: R.M.B.

32

**Figure al caffè, 1921-22**

Olio su cartone, cm 41x28

Siglato in basso a sinistra: R.M.B.

33

**Ciclisti in corsa, 1916-17**

Matita grassa su carta, cm 17,4x25,1

Firmato in basso a destra: Iras.

34

**Velocità + auto + strada, 1916-17**

Pastelli colorati su cartone,  
cm 33,4x45,5

Siglato in basso a destra: R.M.B.; titolo al verso sul cartone: Velocità + auto + strada.

35

**Arrotino, 1916**

Matita grassa e matite colorate su carta, cm 20,2x14

Firmato in basso a destra: Iras.

36

**Stazione + Treno, 1916-17 ca.**

Pastelli colorati su cartone,  
cm 42,8x50,4

Siglato in basso a destra: R.M.B.

37

**Raccolta delle olive, 1918-19**

China su carta, cm 27x20,5

Siglato in basso a destra: R.M.B.

38

**Studio per Il Circo (Ballerina), 1919 ca.**

Tempera su cartoncino, cm 41,2x34,3

Siglato in basso a sinistra: R.M.B.; titolo al verso sulla carta: Studio per Il Circo.

Opera registrata presso l'Archivio Baldessari con il n. B19 - 23.

39

**Ritmi di ballo, 1918-19 ca.**

Olio su carta applicata su cartone,  
cm 15,4x11

Firmato in basso a sinistra: R.M. Baldessari.

Storia: Collezione Vasari, Messina; Collezione privata

Certificato con foto Archivio Unico per il Catalogo delle Opere Futuriste di Roberto Marcello Baldessari, Rovereto, 14 gennaio 2008, con n. B19 - 42.

**40**

**Roberto Marcello (Iras)  
Baldessari**

Innsbruck 1894-Roma 1965

**Il decorato, 1934**

Smalti su cartone telato, cm 50x40  
Siglato e datato in basso a destra:  
R.M.B. / XII; al verso: etichetta R.M.  
Iras Baldessari / 1929 - 1934 / Il  
Decorato: quattro timbri Raccolta F.  
Schettini: due timbri quadrati Galleria  
Schettini, Milano: etichetta Galleria  
Schettini / Rassegna Storica / del  
Futurismo / e del Secondo Futurismo /  
Milano 1971, con N.I. 327 (a penna).  
Storia: Raccolta F. Schettini, Milano;  
Collezione privata, Trento; Collezione  
privata

Nota: la firma "Iras" è stata apposta  
dall'autore su alcuni disegni in epoca  
successiva all'esecuzione degli stessi.





## **Roberto Marcello "Iras" Baldessari** **Innsbruck 1894 – Roma 1965**

Nato ad Innsbruck il 23 marzo 1894 da genitori roveretani, nella città tirolese frequentò le scuole elementari. Nel 1904, per fuggire ai moti anti-italiani, il padre riportò la famiglia a Rovereto dove aprì, sul Corso Rosmini, il Caffè Accademia, punto di ritrovo per gli irredentisti. A Rovereto Baldessari fu avviato all'arte dal prof. Comel che lo incoraggiò a partire per Venezia dove già dal 1908 all'Accademia di Belle Arti fu allievo di Guglielmo Ciardi, dal quale apprese i rudimenti della pittura, e di Emanuele Brugnoli, dal quale invece imparò i segreti dell'incisione. Sulla laguna incontrò e conobbe Umberto Moggioli, Tullio Garbari, Gino Rossi e Arturo Martini. Nel 1914 si diplomò e vinse il premio "Scala" per il paesaggio. Nel 1915 si trasferì a Firenze dove aderì al cosiddetto Futurismo toscano, nell'ambito dei post-lacerbiani. Là, dopo aver studiato Boccioni e Carrà, sviluppò uno stile che mutuava quello dei padri del futurismo con il lavoro di Soffici e certe modalità cubiste. La vicinanza con Roma gli permise di frequentare l'amico Depero, che lo introdusse negli ambienti futuristi romani. Tra il 1918 ed il 1919 soggiornò a Padova per sostituire un parente nell'azienda mentre lui era al fronte. Là incontrò l'amico Rossai, sulla tradotta, diretto al fronte. Nel 1919 partecipò all'Esposizione Nazionale Futurista tenuta a Milano e quindi Genova dove conobbe un raffinato collezionista svizzero che per anni divenne il suo mecenate. In seguito, grazie a continui viaggi all'estero e specie in Germania, si accostò all'esperienza Dada, allargando così i suoi orizzonti e lasciandosi alle spalle il Futurismo. Fondamentale, a questo proposito, l'amicizia con Kurt Schwitters che aiutò nella costruzione del Merzbau ed in seguito di Frederick Vordemberge Gildewart, che invece lo avvicinò alla pittura astratta. Nel 1926, a Roma, espose alla Galleria Bragaglia. Quindi sul finire degli anni Venti iniziò un tour espositivo in Germania e Olanda, dove presentò oltre alla pittura anche la sua produzione incisoria. Infine, esaurita la parabola delle sperimentazioni (e dopo un "revival" futurista ed astratto che data ai primi anni Trenta) ritornò al figurativo, ad una pittura paesaggistica, che praticò sino alla morte. Ma accanto alla pittura Baldessari si dedicò sempre anche all'incisione. Oltre ad aver prodotto vari soggetti di carattere futurista (essendone forse uno dei rappresentanti più qualificati e prolifici) raggiunse anche una grande notorietà come incisore figurativo, esponendo in gran parte d'Europa. Verso il 1924, anche per distinguersi dall'architetto Luciano Baldessari, iniziò a firmarsi come "Iras", anagrammando le ultime quattro lettere del cognome. Dal 1940, esauriti i suoi vagabondaggi, si stabilì definitivamente a Rovereto, riprendendo solo nel dopoguerra i viaggi all'estero. Nel 1947 entrò a far parte del gruppo del "Cavaliere Azzurro" e dall'inizio degli anni Cinquanta dell'Associazione Incisori Veneti. Alla fine degli anni Cinquanta data l'inizio della rivalutazione del suo periodo futurista. Morì a Roma il 22 giugno 1965.





