

## Aeropittura futurista e tendenze polimateriche in Italia negli anni Trenta

Sul tema della decorazione degli spazi pubblici urbani, i progetti degli anni Trenta, benché particolarmente ampi e di alto livello, non costituiscono episodi isolati o eccezionali, poiché segnano il culmine di interessi ed esperienze maturate in diversi anni.

Di fronte a una realtà primo-novecentesca in movimento, e all'esaltazione che ne compiono le avanguardie, rare sono le letture tecniche sul fenomeno della crescita e del dinamismo urbani, che si preferisce interpretare piuttosto in chiave etica, o moralistica, rimpiangendo – da parte di politici o di preoccupati osservatori – la scomparsa di consuetudini e atteggiamenti tradizionali, con in più considerazioni di tipo estetico sulla “bruttezza” delle nuove costruzioni<sup>1</sup>. La città, il tema della costruzione e della decorazione urbana divengono allora il punto di partenza di una mitologia dell'avvenire suscitatrice di una prospettiva potenzialmente rivoluzionaria, in chiave artistica e sociale. Ma la visione futurista di una città in quanto “machine à habiter” resta una breve stagione essenzialmente lombarda, animata dai disegni visionari di Sant'Elia, e fornisce un'interpretazione estetico-poetica del luogo urbano, lontana dagli sviluppi del funzionalismo architettonico.

Già nel 1915 Giacomo Balla e Fortunato Depero firmano il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, teorizzando una sorta di esperimento globale: occorre andare oltre i limiti bidimensionali del dipinto per ottenere il coinvolgimento dell'ambiente nell'arte. Prima di contribuire a esperienze futuristiche per la decorazione parietale negli anni Trenta, Balla (fig. 1<sup>2</sup>) e Depero si dedicano ad alcuni progetti per abitazioni private ed edifici pubblici (come sale da ballo inaugurate a Roma tra il 1922 e il 1923). Depero è particolarmente affascinato dai nuovi aspetti della vita urbana, come le insegne e il linguaggio della pubblicità.

È verso la ricerca di questa nuova sensibilità che si muove anche la decorazione murale del futurismo. I suggerimenti di Filippo Tommaso Marinetti sull'estetica e l'“etica” della velocità raggiungono un esito significativo nei dipinti murali di Gerardo Dottori (cfr. per la resa aeropittorica fig. 2) per la sala d'attesa dell'Idroscalo di Ostia, sul litorale di Roma, terminati nel 1929<sup>3</sup>. Per la scelta dei soggetti e per le tecniche visive adottate, siamo

---

<sup>1</sup> Cfr. R. Mariani, *Città e campagna in Italia 1917-1943*, Milano, Edizioni Comunità, 1986, p. 59.

<sup>2</sup> [Note de l'éditeur : les illustrations se trouvent en annexe au volume.]

<sup>3</sup> L'incarico della decorazione della sala d'aspetto all'Idroscalo di Ostia, voluto dal regime, arriva a Dottori nel 1928: il bozzetto, ritrovato a Parigi, rivela la visione nel cielo di Roma di una spirale di aerei in volo: cfr. Linda de Sanctis, « *Bolidi, aerei, incendi il futurismo di Dottori* », in *La Repubblica*, 11.12.2012.

nell'ambito dell' « Aeropittura » (*Velocità - Tre Tempi*), che trova la sua definizione teorica in un manifesto collettivo del 1929 :

Noi futuristi dichiariamo che :

- 1° le prospettive mutevoli del volo costituiscono una realtà assolutamente nuova e che nulla ha di comune con la realtà tradizionalmente costituita dalle prospettive terrestri ;
- 2° gli elementi di questa nuova realtà non hanno nessun punto fermo e sono costruiti dalla stessa mobilità perenne ;
- 3° il pittore non può osservare e dipingere che partecipando alla loro stessa velocità ;
- 4° dipingere dall'alto questa nuova realtà impone un disprezzo profondo per il dettaglio e una necessità di sintetizzare e trasfigurare tutto ;
- 5° tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo : a) schiacciate ; b) artificiali ; c) provvisorie ; d) appena cadute dal cielo ;
- 6° tutte le parti del paesaggio accentuano agli occhi del pittore in volo i loro caratteri di : folto ; sparso ; elegante ; grandioso.
- 7° ogni aeropittura contiene simultaneamente il doppio movimento dell'areoplano e della mano del pittore che muove matita, pennello o diffusore ;
- 8° il quadro o complesso plastico di aeropittura deve essere policentrico ;
- 9° si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre<sup>4</sup>.

Ma il culto della velocità e il mito del volo si caricano anche di una valenza politico-ideologica, poiché destinati a trasformarsi in esaltazione dell'industria italiana capace di produrre aerei che superino i record del tempo ; si potrebbe inoltre contribuire a generare entusiasmo per i piloti, modelli della forza e del coraggio richiesti agli Italiani dal regime fascista.

Occorre però sottolineare che l'intesa tra i miti del futurismo e l'ideologia fascista è sovente occasionale. Gli artisti dell'area futurista non riescono a imporsi stabilmente sulla scena artistica e intellettuale nazionale e spesso si ritrovano confinati in luoghi specifici o in occasioni temporanee : può trattarsi di decorazioni connesse all'ambito dei mezzi di trasporto (aviazione, ferrovie, marina) o di mostre periodiche, dove si può osare e sperimentare di più, prima che le opere presentate vengano trasferite o distrutte. Se Marinetti desidera la nascita di un'arte futurista di Stato che possa assumere un ruolo paragonabile a quello svolto dagli intellettuali nella Russia rivoluzionaria, la sua avanguardia non trova intese costanti con le autorità fasciste. Il Regime sceglie gradualmente altre espressioni artistiche – come l'architettura – e altre tendenze stilistiche, come quella monumentale “moderna e nazionale” proposta da Piacentini.

---

<sup>4</sup> Filippo Tommaso Marinetti *et alii*, « Manifesto dell'aeropittura futurista », in *Gazzetta del Popolo*, Torino, 22 settembre 1929.

Al crocevia tra panorama artistico italiano degli anni Trenta e controversie internazionali – con ripercussioni nella Germania nazista – si situa il tentativo dei futuristi di svolgere un ruolo prioritario in un regime fascista maturo. Ricordiamo il contesto di quegli anni. Anche se con il patrocinio artistico-intellettuale di Margherita Sarfatti, le precedenti proposte del gruppo « Novecento » (1922) non riescono a imporsi in modo chiaro e univoco sulla scena italiana. Derivate dalle premesse di « Novecento », la teoria e l'esperienza pratica della pittura murale non possono essere presentate come indiscussa “arte di Stato”: le commesse governative offrono notorietà ai muralisti, senza permettere loro di godere di uno *status* ufficialmente privilegiato. Inoltre, il predominio relativo dei muralisti li esporrà ad attacchi aggressivi, sia da parte della politica sia provenienti da artisti con proposte estetiche differenti.

È in questo contesto che tentano d'inserirsi i futuristi, nella speranza di poter essi incarnare un progetto culturale di “arte di stato”, in nome di radici simili tra futurismo e fascismo delle origini, ed esercitare un'egemonia ideologica. Ma il regime degli anni Trenta si riconnette al fascismo del 1919 essenzialmente in termini di dichiarazioni verbali, contraddette da una pratica politica e da commissioni pubbliche orientate a fare dell'architettura monumentale l'immagine specifica dell'impero fascista.

Tra i nuovi futuristi degli anni Trenta, Fillia è quello con la maggiore capacità di elaborazione teorica. Luigi Colombo, noto con lo pseudonimo di Fillia, nasce in provincia di Cuneo nel 1904. Partecipa alla fondazione del movimento futurista di Torino e, nel 1923, ai « Sindacati artistici futuristi »: pittore, scultore e scrittore, si occupa anche di arredamento e di arti ceramiche. Tra i firmatari nel 1929 del *Manifesto dell'aeropittura futurista*, fonda con Enrico Prampolini la rivista *Stile futurista* (1934-1935). Il suo percorso artistico mostra il passaggio dal cromatismo vivace e “meccanico” degli anni Venti alla visione aerea e fantastica dei primi anni Trenta (*Il costruttore*). Muore a Torino nel 1936. Nel primo numero della rivista *La Città Nuova*, il 6 febbraio 1932, Fillia pubblica *La nuova architettura*, ove apporta il proprio contributo al dibattito sull'integrazione delle arti. Anche se si tratta in questi anni di una problematica diffusa, per non dire generalizzata, occorre ricordare che il futurismo ha fornito un impulso fondamentale alla discussione sulla confluenza tra le arti con la presentazione del citato manifesto sulla *Ricostruzione futurista dell'universo*, che nel marzo del 1915 già offriva questo tema all'attenzione del pubblico, insieme alla metafora della « ricostruzione ». Balla e Depero scrivevano nel 1915 :

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto<sup>5</sup>.

Memore di queste parole, e quindi riconoscendo la continuità della linea estetica prima indicata, con la rivista *La Città Nuova* Fillia vuole presentare nel 1932 il punto di vista futurista sulle principali esperienze internazionali, sottolineando nel contempo l'importanza della conoscenza e dell'uso di nuovi materiali tecnico-industriali per le prospettive dell'arte. In quest'ottica – e con la speranza di restare in contatto con il settore degli appalti pubblico-politici – i futuristi prendono in considerazione nel corso degli anni Trenta forme di collaborazione con aziende produttrici di moderni materiali costruttivi.

Anche se gli elementi più reazionari del regime esprimono resistenze e critiche, due anni dopo il suo primo intervento ne *La Città Nuova*, Fillia riconnette nel marzo 1934, nell'articolo *Intransigenza*, la sequenza modernità estetica-città e civiltà italiana-“rivoluzione” fascista :

Tra qualche anno i plagi del passato, i neoclassicismi e tutte le orribili false modernità che oggi deturpano città e paesi saranno segni di periodi finalmente superati. Ma oggi sorge spontanea una domanda: perché ritardare di qualche anno quest'affermazione di civiltà italiana quando in politica e in mille altri campi è già avvenuta quella salutare e giusta rivoluzione che ancora attendiamo in arte<sup>6</sup>.

Questi concetti vengono riarticolati nella rivista *Stile futurista*, fondata da Fillia ed Enrico Prampolini : vi si afferma la sostanziale identità tra il nuovo carattere « italiano » e lo stile « futurista », e quest'ultimo è chiamato a rappresentare l'Italia sulla scena internazionale.

Evidenziamo alcune tappe delle proposte futuriste nel campo dell'immagine e della progettazione urbana :

- nel 1932, Mostra della Moda e dell'Ambientazione a Torino : per la decorazione di una finestra, Fillia propone la sua *Sintesi di un paesaggio urbano* ;
- ancora nel 1932, Mostra per il decimo anniversario della « Rivoluzione fascista », uno degli eventi più importanti del decennio – di cui parleremo in seguito – al crocevia tra le proposte

---

<sup>5</sup> Giacomo Balla-Fortunato Depero, « Ricostruzione futurista dell'universo », 1915, cit. da Luciano De Maria (dir.), *Marinetti e il futurismo*, Milano, Oscar Mondadori, 1977, p. 172.

<sup>6</sup> Fillia [Luigi Colombo], « Intransigenza », in *La città nuova*, 5 (5 marzo 1934), p. 1.

pittoriche e quelle architettoniche ; la valenza ideologico-artistica di questo anniversario sottolinea la progressiva marginalizzazione dei futuristi, in minoranza di fronte ai razionalisti, i quali sperimenteranno a loro volta delusioni nel volgere di pochi anni ; con un ruolo piuttosto marginale, solo Prampolini e Dottori sono invitati, tra i futuristi, a questo evento : il primo decora una sala con elementi di transizione tra l'esperienza bidimensionale della pittura murale e l'autentica organizzazione tridimensionale di uno spazio chiuso ; Dottori espone interpretazioni personali nel campo dell'Aeropittura ;

- nel 1933, anche la V Triennale di Milano presenta solo due contributi di ambito futurista: Prampolini si dedica a « proiezioni astratte sulle metamorfosi della materia » e presenta il progetto di un aeroporto, apprezzato da Marinetti sia per la struttura esteriore sia per le decorazioni interne ; Depero espone l'affresco *Dalla Metropoli alla Montagna*, con stile caratterizzato da forti propensioni meccaniche ; senza partecipare alla mostra, Fillia critica le soluzioni di Mario Sironi, considerate grigie, terrose, “pessimiste”. Se vi è una condivisa percezione della necessità di integrare arte e architettura, prevalgono le differenze, tra Sironi e i futuristi, sugli obiettivi da raggiungere e sulle soluzioni formali da adottare: Marinetti condanna la mancanza di sintonia rilevabile tra lo stile delle nuove costruzioni e il classicismo « passatista » delle raffigurazioni interne dei muralisti ; sostiene invece la necessità di giungere a una forma di decorazione che non sia né tradizionale – ribadendo così le critiche nei confronti delle scelte di Sironi – né “concretista”, priva dunque di soggetto e astratta.

Alla base della Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista, organizzata a Genova nel 1934, e della Seconda Mostra Nazionale, tenutasi a Roma nel 1936, vi è l'esigenza di fornire soggetti precisi per la decorazione di edifici urbani rappresentativi del fascismo, come la « Casa del Fascio » o del « Balilla » o le sedi della « Gioventù Italiana del Littorio ».

Rispetto ad altri gruppi di artisti, i futuristi sottolineano la necessità di sviluppare cicli decorativi su argomenti specificamente “moderni” – come la navigazione aerea o il sistema delle telecomunicazioni – anziché presentare generiche immagini di propaganda. Tra i materiali proposti nel campo della costruzione e dell'arredo edilizio, vi è la ceramica. Tullio d'Albisola – pseudonimo di Tullio Mazzotti – e Marinetti firmano nel 1938 il manifesto *La ceramica futurista* tenendo conto delle esperienze già acquisite in Liguria : Fillia e Prampolini hanno presentato mosaici per la Torre del Palazzo delle Poste a La Spezia e Fillia ha inoltre preparato, nel 1935, un pannello decorativo a mosaico per una piscina coperta a Genova.

Il momento più significativo della partecipazione dei futuristi ai cicli decorativi promossi dal regime fascista si situa nella prima metà degli anni Trenta. È l'epoca della

collaborazione con l'architetto Mazzoni, responsabile del Settore Costruzioni del Ministero delle Comunicazioni, dal quale dipendono le Ferrovie e le Poste. In ambito ferroviario, Mazzoni si occupa nel 1932, tra altre iniziative, della stazione di Littoria, la più grande delle "città nuove" pontine nel sud del Lazio, e di una Cabina di controllo nella nuova stazione di Firenze (1932-1934); nel settore postale, dall'intesa tra Mazzoni e i futuristi derivano tre grandi cicli decorativi:

- tra il 1929 e il 1934, quello del Palazzo delle Poste di Trento, con opere di Tato (Guglielmo Sansoni), Prampolini, Depero (cfr. per quegli anni fig. 3, tempera su carta di Tato del 1932);
- nel 1933, quello per il Palazzo delle Poste a La Spezia, con mosaici di Prampolini e Fillia;
- tra il 1933 e il 1934, al Palazzo delle Poste di Palermo, con opere di Benedetta Cappa (fig. 4) e Tato.

Nel mese di agosto 1934, Prampolini pubblica *Al di là della pittura verso i polimaterici*. A fronte delle visioni sironiane sull'affresco come forma tipica di arte degli anni Trenta, e sull'arte murale come manifestazione sociale per eccellenza – si pensi al *Manifesto della pittura murale* del dicembre 1933 e a un'opera come *L'Italia corporativa* (1933-36)<sup>7</sup> –, sottolineando la necessità di trarre le conseguenze dai principi dell'avanguardia futurista, Prampolini sostiene come sia giunto il momento di farne le forme rappresentative artistiche del regime fascista.

Nel novembre del 1934 è inaugurata a Genova la già citata Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista. Sotto la supervisione di Marinetti, si propone all'attenzione del pubblico un nucleo di artisti in grado di interpretare ideologie e soggetti per i principali edifici del regime.

Molti progetti di partecipanti liguri fanno ricorso alla ceramica ma con interessi rivolti, più che verso le raffigurazioni celebranti il fascismo, soprattutto alle possibilità di rappresentazioni dinamiche offerte dal meccanomorfismo futurista.

Prampolini espone *Ritmi ascensionali delle forze fasciste e Sintesi cosmica dell'idea fascista*. Depero presenta quattro progetti di vetrate dedicate ai mezzi di trasporto: Ferrovie, Navigazione, Automobilismo, Vie aeree<sup>8</sup>. Vicino alle scelte iconografiche adottate nel 1933 per il Palazzo delle Poste a La Spezia, Fillia espone *Universalità fascista*.

---

<sup>7</sup> Al quarto piano del Palazzo dell'Informazione, in piazza Cavour a Milano, 8 metri per 12 di mosaico: *L'Italia corporativa*, del 1936. Una maestosa opera con i temi consoni all'ideologia dell'epoca: il lavoro, la famiglia, il governo, l'impero, tutti a cingere la "dominante" Italia messa al centro. Presentato all'Esposizione Universale di Parigi nel 1937, dove faceva da contraltare a *Guernica* di Picasso, nel 1942 arriva nel palazzo milanese (allora sede del *Popolo d'Italia*, poi Palazzo dei Giornali e in seguito Palazzo dell'Informazione).

<sup>8</sup> Fortunato Depero e Tato realizzano, come separazione della sala del dopolavoro dal cortile, le sei vetrate policrome (*Le macchine, Le arti e Il tempo fascista* di Depero, *La marcia della gioventù, Le comunicazioni aeree*

Nel mese di dicembre 1934, Marinetti pubblica *La plastica murale futurista. Un manifesto polemico*. Tra i punti presentati sono da sottolineare queste indicazioni, nel vivo del dibattito del tempo:

- volontà di un approccio innovativo alla pittura murale, in relazione con il clima delle avanguardie internazionali ;
- necessità di produrre opere decorative chiaramente legate alle strutture architettoniche destinate ad accoglierle, soprattutto in relazione allo scopo assegnato a questa ornamentazione di contrassegno di contenuti ideologici specifici. Marinetti espone quindi la sua concezione “polimaterica”:

Il superamento dell’affresco per l’avvento nella casa e in genere in tutti gli edifici dei numerosi mezzi tecnici (per esempio: luce elettrica, gas, neon, ecc.) e dei nuovi materiali (come: metalli diversi, vetri, cuoi, agglomerati, ecc.) organizzati e combinati secondo un’ispirazione volumetrica e coloristica tale da continuare a perfezionare il dinamico stato d’animo di uomini rinnovati<sup>9</sup>.

Nel 1936 si apre a Roma la Seconda Mostra Nazionale di Plastica Murale per l’Edilizia Fascista. Sono proposti due temi per i concorsi riservati alle opere “polimateriche” : « La guerra italiana in Africa Orientale – L’assedio economico ; Aviazione dell’Italia fascista – Trofei marittimi ».

A fronte di proposte che appaiono stilisticamente differenziate, la risposta del regime non è particolarmente positiva. E anche se i futuristi prendono parte alle principali polemiche del tempo, con l’importante presenza di Marinetti al Congresso Volta di Roma nel 1936, il loro contributo alla definizione di una linea estetica ufficiale tende a divenire marginale, determinando un senso di frustrazione e di crescente isolamento. I futuristi devono inoltre fronteggiare l’accusa di proporre un’“arte degenerata”. Questi attacchi provengono dalle personalità più reazionarie del Regime – come Roberto Farinacci – ma anche dalla Germania nazista. In una mostra itinerante ad Amburgo e Berlino, tra febbraio e marzo 1934, critiche violente erano state rivolte al gruppo dei futuristi : e sarebbe spettato a Prampolini, qualche mese più tardi, difendere il valore di quest’esperienza artistica.

Tre anni più tardi, Marinetti passa al contrattacco. Facendo pubblicare *S.E. Marinetti difende il futurismo* dalle critiche di Hitler, il teorico italiano dell’avanguardia totale non si

---

e *La rivoluzione* di Tati) andate poi perdute.

<sup>9</sup> Filippo Tommaso Marinetti, 1934, cit. da Chiara Bordino *et alii*, *La Ricerca Giovane in cammino per l’arte*, Roma, Gangemi, 2012, p. 142.

limita, una volta ancora, a difendere la sua creazione dai violenti attacchi dei conservatori, ma rovescia i termini delle accuse. È così Hitler che viene attaccato da Marinetti, a causa della preferenza assoluta che il Führer esprime in favore di un verismo artistico contrario a qualsiasi forma di avanguardia.

Anche se testimonianza di una coraggiosa fedeltà alle proprie radici “rivoluzionarie” di fronte al dittatore tedesco, la presa di posizione di Marinetti non può nascondere il senso di una sconfitta storico-politica per il gruppo futurista. Costretti ad accontentarsi di omaggi formali subendo critiche sostanziali, i futuristi sono sempre meno accettati da parte dei dirigenti fascisti, che preferiscono altre, più tradizionali, forme d’arte, più grandiosamente “romane”, degne dell’Italia imperiale.

Nella seconda metà degli anni Trenta, la politica adottata nei confronti dei futuristi consente quindi la sopravvivenza pubblica del gruppo, insieme a una forma di efficace segregazione: Prampolini e Depero hanno l’opportunità di partecipare a mostre il cui carattere sperimentale ed effimero può illustrare una temporanea vetrina della presunta “modernità” del regime. Quando i futuristi sono invitati a contribuire a imprese costruttive e decorative più politicamente impegnative, il registro linguistico utilizzato si rivela non adeguato ai risultati attesi: è questo il caso, ad esempio, della decorazione retorica scelta nel 1936 da Prampolini per il Palazzo Comunale della “città nuova” di Aprilia nel Lazio<sup>10</sup>. E i progetti proposti da Prampolini e Depero per l’Esposizione Universale prevista a Roma nel 1942 confermano le difficoltà riscontrate quando viene loro chiesto di trasferire in un contesto ufficiale e “stabile” le esperienze realizzate nell’ambito di esposizioni temporanee.

## **Epilogo**

I “valori plastici” dell’arte degli anni Venti preparano l’affermazione di valori politici – nel senso etimologico del termine – nell’estetica del decennio seguente. L’opera dell’ex futurista Sironi e di altri esponenti dell’arte murale punta a condividere con i costruttori delle nuove strutture urbane d’Italia la dimensione “necessaria” dell’edificazione architettonica: in un tentativo rivelatosi velleitario, tali artisti si propongono di dimostrare che la pittura e la decorazione murale sono indispensabili quanto l’architettura alla definizione di uno spazio urbano ideologicamente rappresentativo dell’ “era fascista”. Ma l’architettura, a sua volta, si propone di esprimere la simbologia politica dell’edificazione di una nuova società, sotto

---

<sup>10</sup> Allestimento della *Sala di Rappresentanza* del Palazzo Comunale ad opera di Prampolini e altri. Questa sala, prima del suo trasferimento nel Comune, è esposta alla VI Triennale di Milano del 1936: trasportata ad Aprilia, è poi distrutta dai bombardamenti che investono la città in occasione dello sbarco di Anzio.



l'impronta del capo supremo.

Alla fine degli anni Venti i rapporti di forza nel campo estetico-politico sono definiti : allegorie di costruttori intemporalmente, quali i *Bâtisseurs du Paradis* che Savinio firma nel 1929, testimoniano di un'area semantica ampiamente diffusa ma anche di un confronto impari con altri stili e altre tendenze pittoriche, ancor prima che sia sancito il predominio dei professionisti dell'architettura.

Negli edifici pubblici, immagini sironiane come *L'Italia corporativa* sono la versione murale-musiva – e aliena da tensioni avanguardistiche – della via artistica al consenso ; vibrazioni futuristiche animano viceversa i ritratti monumentali del Duce trasfiguranti il panorama visivo nazionale, con il profilo gigantesco del suo viso sovrapposto agli abitati nelle scene dell'« aeropittura » (fig. 5). Ma in questi dipinti, ove si estende un paese che si guarda dall'alto e da lontano, a volo d'uccello, l'astrazione meccanica e il culto della velocità aerea che avevano caratterizzato aspetti di una mitologia futurista cedono il passo alla visione propagandistica, e persino agli incubi prossimi dei sorvoli di bombardieri sulle città italiane (fig. 6).

Ettore JANULARDO  
(Università degli Studi di Bologna)